

Ueber die
DECLAMATION

oder den

mündlichen Vortrag

in Prose und in Versen.

Nach dem Englischen

des Herrn Thomas Sheridan.

Mit einigen Zusätzen herausgegeben

von

Renatus Gotthelf Löbel,

Doctor der Philosophie und der Rechte.

Zweyter Theil.

Leipzig,

in der Weygandschen Buchhandlung.

1793.

DECLAMATION

monatlicher Vortrag

von dem Englischen

der georgische Kunst

Leipzig

*Von der Temperatur der Stimme*¹⁾.

Der nächste Punct in meinen Untersuchungen ist die Temperatur der Stimme, ein Punct von der äußersten Wichtigkeit, um den übrigen allen die gehörige Kraft und Proportion zu geben. Soll der Redner mit Vergnügen gehört werden, so muß er mit Leichtigkeit zu sprechen wissen. Weis er nun nicht, wie er sich stimmen soll, so kann seine Stimme nie die gehörige Temperatur haben, und sein Vortrag wird ihm selbst mühsam werden, und dem Leser beschwerlich fallen.

Jeder, der frei von dem Einfluß übler Angewohnheiten ist, hat drei Staffeln in seiner Stimme: die hohe, die tiefe, und die mittlere Staffel. Die mittlere Staffel ist diejenige, deren man sich in dem gemeinen Leben bedient, und von welcher man bald hinauf, bald herunter steigt, je nachdem es der Gegenstand des Gesprächs, oder die Rührung der Seele erfordert. Diese mittlere Staffel ist es daher, deren man sich durchgängig bedienen sollte, und zwar aus einem doppelten Grunde: erstlich, weil auf dieser Staffel die Organe, vermöge der beständigen Uebung, stärker und biegsamer sind; und zweitens, weil es leichter ist, von dieser

1) Lectures on Elocution, Lect. V.

Sherid. II. Tb.

Staffel, in einer regelmässigen Proportion in die Höhe hinauf zu gehen oder in die Tiefe herunter zu fallen.

Sehr viele fallen, wenn sie öffentlich vorlesen oder sprechen, aus Mangel an Einsicht und Uebung in eins von den beiden Extremen: entweder sie bedienen sich, aus Furchtsamkeit und Mistrauen, der tiefen Staffel, auf welcher sie gar nicht, oder doch mit so vieler Mühe von Seiten der Zuhörer verstanden werden, dass die Aufmerksamkeit derselben gar bald ermüdet; oder sie gerathen, indem sie diesen Fehler zu vermeiden streben, auf die hohe Staffel, und hieraus entstehen eben so üble Folgen. Die Sprachorgane werden auf dieser ungewöhnlichen Staffel gar bald ermüdet, und Ermattung und Heiserkeit sind die Folgen hiervon. Die Ursache, die sie veranlasste, auf dieser Staffel anzufangen, bleibt, und lässt sie die ganze Rede hindurch auf derselben fortfahren; und hierdurch muss der Redner allen Vorthail verlieren, welcher aus der Mannigfaltigkeit entspringt, und in eine ekelhafte Monotonie verfallen.

Die Macht dieser Gewohnheit entsteht aus einem gewöhnlichen Irrthume, bei denen, welche zum erstenmale in einem grossen Zimmer und vor einer zahlreichen Versammlung sprechen. Sie glauben, es sey unmöglich, dass sie auf der gewöhnlichen Staffel ihrer Stimme gehört werden können, und stimmen sich daher auf die höhere. Sie verwechseln aber zwei ganz verschiedene Dinge mit einander, indem sie das Hohe und Tiefe mit dem Lauten und Leisen für einerlei halten. Das Laute

und Leise in der Sprache gleicht dem Forte und Piano in der Musik, und bezieht sich blos auf die verschiedenen Grade der Stärke in einer und eben derselben Note; dahingegen das Hohe und Tiefe eine Veränderung der Note in sich schließt. Man kann in dem nemlichen Tone lauter und leiser sprechen, um aber höher oder tiefer zu reden, muß man den Ton verändern. Daher muß ein jeder dafür sorgen, daß die Stärke seiner Stimme, auf ihrer gewöhnlichen Staffel, der jedesmaligen Grösse des Zimmers und der Anzahl der Zuhörer angemessen sey. Ist das Zimmer grösser als gewöhnlich, so muß er nur lauter, nicht höher sprechen; er muß auf seiner gewöhnlichen Staffel bleiben, und sich auf keine neue begeben. Vernachlässigt er dieses, so wird er nie im Stande seyn, seine Stimme so zu temperiren, daß er mit Leichtigkeit spreche und mit Vergnügen gehört werde.

Es ist unläugbar, daß derjenige, welcher, unter der Voraussetzung, daß er außerdem nicht gehört werden könne, auf der hohen Staffel anfängt, aus dem nemlichen Grunde durchgängig auf derselben fortfahren müsse. Und wer nur einmal von einem solchen Irrthume ausgeht, der wird sehr wenig Gelegenheit haben, über seinen Fehler belehrt zu werden, und folglich, so oft er etwas öffentlich vorträgt, in diesen unnatürlichen Ton verfallen.

Dieser Fehler ist nirgends mehr zu bemerken, als bei der gewöhnlichen Art, die Kirchengebete zu lesen. Die unnatürliche Erhebung der Stimme, vom Anfange bis zu Ende, ist das erste, was jedes

feine Ohr beleidigt; und ich habe in meinem Leben nur wenige gehört, die diese Gebete in ihrer eigenthümlichen Stimmung lasen. Es wird weit weniger Schall erfordert, als man gewöhnlich glaubt, um selbst einen weiten Raum auszufüllen; und um gut gehört, und richtig verstanden zu werden, trägt eine gute und deutliche Articulation mehr bei, als die Anstrengung der Stimme. Wer diese Gabe hat, der hat, bei einer schwachen Stimme, unendliche Vortheile über einen, der die stärkste Stimme, aber eine schlechte Articulation besitzt. Wenn die Stimme schwach, und die Articulation gut ist, so wird die Aufmerksamkeit und Stille der Versammlung verhältnißmäßig größer, um kein Wort von dem Vortrage zu verlieren; bei einem lauten Redner hingegen fällt diese Besorgnis weg. Wer in einem gemäßigten Tone spricht, kann, sobald es der Gegenstand seiner Rede erfordert, mit Leichtigkeit und gehöriger Proportion, steigen und fallen, und hierdurch die Wirkungen hervorbringen, welche von einer solchen Veränderung und angenehmen Abwechslung erwartet werden können; dahingegen derjenige, welcher einen höhern Ton erwählt, weder, ohne in Disharmonie zu fallen, wenn es nöthig ist, steigen, noch nach einer gewissen Proportion, fallen kann. Diejenigen, welche, in dieser Absicht diesen Fehler zu vermeiden, in das entgegengesetzte Extrem verfallen, und tiefer anfangen, als es ihnen natürlich ist, irren zwar sicherer; sind aber eben so weit von dem Ziele der Wahrheit entfernt. Es ist wahr, es ist leichter, stufenweis und in einem gewissen Ver-

hältniß zu steigen, als zu fallen; allein während sie auf dieser Staffel bleiben, wird ihre Declamation eben so unnatürlich und weit langweiliger scheinen, als jene. — Und sie werden gar leicht, durch das Ganze ihrer Rede, hauptsächlich in den Ton gerathen, aus welchem sie dieselbe angefangen haben. Außerordentliche Gelegenheiten ausgenommen, ist die wahre und sichere Regel diese, jederzeit in seinem gewöhnlichen Tone anzufangen; findet man, daß derselbe nicht stark genug sey, so muß man ihn durch Uebung zu verstärken suchen; und hat man eine so große natürliche Schwäche in seinen Organen, daß man in diesem Tone von einer Versammlung nicht verstanden werden kann; so ist es besser, den Gedanken, öffentlich aufzutreten, ganz fahren zu lassen, oder, wenn man ja hierzu gezwungen ist, alle Hoffnung, angenehm oder gar deutlich zu sprechen, aufzugeben. Denn wer gezwungen ist, seine Stimme anzustrengen, um gehört zu werden, der wird selten gut articuliren. Das Geschäft der Articulation ist von einer sehr zarten Natur, und verlangt, daß die Organe, die es verrichten, unter keiner Beschwerde oder Gewalt leiden, welches doch allezeit der Fall seyn muß, wenn die Stimme mit ungewöhnlicher Macht herausgestossen wird. Mir sind Beispiele von Personen mit sehr starken Stimmen bekannt, die, wie man genau beobachtete, während der größten Anstrengung derselben, schlechterdings nicht verstanden wurden, so laut sprachen sie; denn der Strom der Stimme liefs den Organen weder Zeit noch Kraft, die Worte gehörig zu bilden, sondern rifs

sie als eine unentwickelte rohe Masse von unausgebildeten Sylben mit sich fort.

Die beste Regel für einen Redner ist, Achtung zu geben, daß er seinen Worten nie mehr Stimme gebe, als er ohne Mühe und ungewöhnliche Anstrengung thun kann. So lange er dieses beobachtet, werden die andern Sprachorgane die gehörige Freiheit haben, ihre verschiedenen Geschäfte mit Leichtigkeit zu verrichten, und seine Stimme wird ihm stets zu Gebote stehen. Ueberschreitet er aber diese Grenze, so giebt er die Zügel aus der Hand, und hat keine Herrschaft mehr über seine Stimme. Und es wird jederzeit am sichersten seyn, sich innerhalb dieser Grenze zu erhalten, besser, als je sich an die äußerste Ausdehnung derselben zu wagen, welches ein gefährlicher Versuch ist, und durch nichts, als durch eine außerordentliche Gemüthsbewegung entschuldigt werden kann. Denn selbst in diesem Falle wird auch die geringste Ueberschreitung der Grenze selten verziehen werden, (und wie schwer muß es nicht dem Redner fallen, sich, in einer solchen Bewegung, in Grenzen zu halten) — denn, wie der einsichtsvolle Shakespear in seiner Ermahnung an den Schauspieler sehr wohl bemerkt hat, „mitten im Strome, mitten im Sturme, mitten, so zu sagen, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft, muß man eine gewisse Mäßigung behaupten, welche derselben das Geschmeidige giebt.“ Aus der nehmlichen Ursache sollte auch jeder Redner, bei dem Athemschöpfen, Sorge tragen, daß er frischen Athem hole, ehe er noch Man-

gel an demselben gewahr wird; denn wenn er noch Athem in Vorrath hat, so kann er mit solcher Leichtigkeit neuen hinzuschaffen, daß die Zuhörer nicht das mindeste davon gewahr werden. Wartet er hingegen, bis er durch irgend eine Art von Unbehaglichkeit daran erinnert wird, so thut er es alsdann nicht nur mit grösserer Schwierigkeit für ihn selbst, sondern er kann sich auch darauf verlassen, daß die Zuhörer seine Unbehaglichkeit gefühlt und die Schwierigkeit, die er gefunden, gewahr worden sind. Denn es ist zwischen dem Organ der Sprache und des Gehörs eine so grosse Sympathie, daß die geringste Unbehaglichkeit in dem einen unmittelbar durch das andre wahrgenommen wird.

Ich will meine Untersuchung über diese Materie mit zwei Regeln beschliessen: die eine lehrt, wie man der Stimme auf ihrer gewöhnlichen Staffel Stärke und Kraft verschaffen könne; die andre, wie man der Stimme, im Verhältniß zu der Grösse des Zimmers und der Zahl der Zuhörer, den gehörigen Grad der Stärke geben müsse.

Die erste Regel, um die Stimme zu verstärken, ist diese. Jede, der durch Gewohnheit in eine schwache Pronuntiation verfallen ist, darf nicht hoffen, sich auf einmal zu ändern; er muß dieses nach und nach und durch beständige Uebung bewirken. Ich würde ihm daher rathen, sich täglich, unter den Augen eines Freundes, im Lesen oder Recitiren zu üben, und zwar in einem grossen Zimmer. Im Anfange sollte dieser Freund blos in einer solchen Entfernung von dem Redner stehen,

dafs dieser mit seinem gewöhnlichen Tone leicht bis zu demselben reichen könnte. Diese Entfernung muss er nach und nach vergrößern, so wird auch der Redner seine Stimme stufenweis in der nemlichen Proportion verstärken; denn die Methode stufenweis fortzuschreiten, ist bei dieser wie bei jeder andern Sache, wo schnelle Uebergänge unmöglich sind, die leichteste, weil man durch jeden neuen Gewinn an Kraft immer fähiger wird zu der nächsten Stufe fortzuschreiten. Ist er auf diese Art zu derjenigen Entfernung gelangt, über welche hinaus der Redner, ohne seiner Stimme Gewalt anzuthun, nicht gehört werden könne, so laßt ihn hier stille stehen; und dieses sey alsdann der gewöhnliche Platz; auf welchem er dem Redner größtentheils zuhört; denn wenn sich dieser hinlänglich geübt hat, um seine Stimme in dieser Entfernung gehörig brauchen zu können, so wird er gewiss auch fähig seyn, in allen kleinern Entfernungen über dieselbe zu gebieten. Jedoch wird es für die stufenweise Entwicklung der Organe und den regelmäßigen Wachsthum der Stimme sehr gut seyn, wenn der Zuhörer bei jeder solcher Uebung anfangs die kleinste Entfernung nimmt, und diese nach und nach erweitert, bis er zu der größten kömmt, in welcher, aus dem angeführten Grunde, der Haupttheil dieser Uebung geschehen muss.

Die zweite Regel, um der Stimme, im Verhältnisse zu dem Zimmer und der Versammlung, den gehörigen Grad von Fülle und Stärke zu geben, welches man die Temperatur der Stimme nennt, ist diese. Der Redner sehe sich in der Ver-

sammlung um, und fixire sein Auge auf denjenigen Theil derselben, welcher am weitesten von ihm entfernt ist, so wird er ganz mechanisch sich so zu stimmen streben, daß er mit der Stimme bis zu demselben hinreichen könne. Dieses thun wir beständig im gemeinen Leben, wo wir die Stärke und Schwäche der Stimme jederzeit der Entfernung anmessen, in welcher die Person, mit welcher wir sprechen, von uns steht. Wenn daher der Redner sein Auge auf diejenigen seiner Zuhörer, welche am weitesten von ihm entfernt sind, gerichtet hat, so muß er thun, als ob er seine Rede an einige derselben richtete, und von denselben verstanden seyn möchte, welches ihm auch nicht fehlen wird, sobald nur diese Personen nicht jenseits des Wirkungskreises seiner Stimme stehen. Aber immer muß er sich in Acht nehmen, daß er, um dieses zu bewerkstelligen, nicht von seiner gewöhnlichen Staffel weiche, und seine Stimme blos, im Verhältniß zu der Entfernung, stufenweis zu verstärken und lauter zu machen suchen. Wir thun das nemliche im gemeinen Leben, wenn wir eine Person zurückrufen wollen; je weiter sie von uns entfernt ist, desto lauter lassen wir unsre Stimme schallen, aber nie verändern wir den Ton, oder schreyen, als wenn wir finden, daß sie so weit von uns ist, daß der natürliche Ton unsrer Stimme ihr Ohr nicht mehr erreichen kann. Wer daher in einem höheren, als in seinem natürlichen Tone anfängt, um den entferntesten verstanden zu werden, von dem kann man mit Recht sagen, daß er seine Rede, statt sie vorzutragen, herausschreye.

Ein andrer wesentlicher Umstand, auf welchem man bei der Temperatur der Stimme Rücksicht nehmen muß, ist der Bau des Zimmers, in welchem man declamirt. Einige Zimmer sind, so zu sagen, zum Declamiren gebaut, andre hingegen ganz und gar nicht; in jenen muß daher eine weit geringere Quantität der Stimme hinreichend seyn, als in diesen. Das erste Augenmerk jedes Redners sollte also dahin gehen, ausfindig zu machen, ob seine Stimme das Zimmer ausfüllen könne, oder nicht, und nachher die Quantität derselben in dieser Rücksicht zu bestimmen. Ein Zimmer wird aber alsdann durch die Stimme ausgefüllt genannt, wenn diese in einer solchen Quantität ausgestossen wird, daß sie nicht nur an die äußersten Enden des Zimmers reicht, sondern auch zu dem Redner wieder zurückkehrt. Geschieht nun dieses in einem Zimmer mit leichter Mühe in dem gewöhnlichen Tone, so kann man sagen, daß dieses Zimmer zum Declamiren gebaut sey. Die zwei Extreme hierin sind, wenn das Zimmer, wegen seiner Grösse oder seines übeln Baues, entweder gar keine Reverberation zuläßt, oder wenn die Reverberation vermittelt eines Echo geschieht. Ich werde mich bemühen, ausfindig zu machen, was in den drei angeführten Fällen am besten zu thun sey.

In dem ersten Falle, wenn der Redner mit seiner Stimme das Zimmer ausfüllen kann, muß er sich bemühen, auszufinden, wie viel Stimme hierzu hinreichend sey; damit er weder die Stimme unnütz verschwende, noch, wenn er zu wenig davon gebraucht, die Kraft derselben vermindere,

sondern vollkommene Gewalt behalte, sie, nach den verschiedenen Graden von Wirkung, welche durch die verschiedenen Theile seiner Rede hervorgebracht werden sollen, zu temperiren. Der beste Weg, dieses ausfindig zu machen, wird dieser seyn, mit einer gemäßigten Quantität der Stimme den Anfang zu machen, und diese stufenweis zu verstärken, bis endlich der Redner den wahren Grad des Lauten findet, welcher nöthig ist, um das Zimmer auszufüllen. Durch die Rückkehr der Stimme zu sich wird er es sogleich gewahr, wenn er zu dem wahren Grade gelangt ist. Mit diesem Grade, dieser Quantität der Stimme muß er nun alle diejenigen Theile seiner Rede vortragen, welche mehr stark und lebendig, als leidenschaftsvoll sind. Denn wenn sie gleich auch bei einer geringern Anstrengung gehört werden könnten, so würde dieses doch nicht so befriedigend für die Zuhörer seyn. Daher kann jeder, welcher in einem wohlgebauten und für seine Stimme nicht zu großen Zimmer spricht, ein untrügliches Criterium haben, um diesen Umstand darnach zu beurtheilen; da er sicher seyn kann, zu den Ohren der ganzen Versammlung gedrungen zu seyn, sobald er das Zimmer erfüllt hat, von diesem letzten aber sich, durch die Rückkehr seiner Stimme zu seinen Ohren, mit völliger Gewissheit überzeugen kann. Dieses ist ein sehr nützlicher Fingerzeig für einen Redner, um seine Stimme zu temperiren, durch welchen er, wenn er die gehörige Aufmerksamkeit anwendet, und mäßige Uebung damit verbindet, leicht Meister hierin werden kann. Uebrigens gründet sich diese Regel auf

die Voraussetzung, daß das Zimmer so gebaut sey; daß der Schall gemächlich und leicht, ohne ein merkbares Echo zurückkehre.

In dem zweiten Falle hingegen, wenn der Schall plötzlich durch ein Echo reverberirt wird, ist die Schwierigkeit für den Redner weit größer. Nichts ist fähiger, einen unvorsichtigen und unerfahrenen Redner irre zu führen, als dieser Umstand; denn da derselbe verursacht, daß die Stimme weit lauter zu dem Redner zurückkehrt, so wird er geneigt, zu glauben, daß er desto besser verstanden werde; da doch dasjenige, was das Laute hervorbringt, zugleich die Articulation und Distinction in der Aussprache zerstört, welche wesentlich notwendig sind, um verstanden zu werden. Denn die schnelle Reverberation der ausgesprochenen Töne bringt eine solche Verwirrung derselben mit denen, welche eben ausgesprochen werden, hervor, daß das Ganze ein verworrenes Geplärre von wortähnlichen aber ganz unverständlichen Tönen zu seyn scheint. In dem ersten Falle, wenn das Zimmer gut zum Sprechen gebaut ist, geschieht die Rückkehr der Stimme mit Mäßigkeit und Gleichheit, in dem letzteren hingegen prallt die Stimme, gleich einem Balle zurück. In jenem Falle gleicht die wellenartige Bewegung des Schalles den Kreisen, welche in einem ebenen Wasser entstehen, wenn man gemächlich einen Stein hineinfallen läßt: sie vergrößern sich alle nach und nach in ihrem Umkreise, und sind regelmäßig in ihrer Figur; in diesem hingegen gleichen sie der durchaus unregelmäßigen und unverworrenen Bewegung des Was-

fers, welche alsdann entsteht, wenn ein Stein mit Heftigkeit hineingeworfen wird. Nichts kann die Unwissenheit, welche in der Kunst zu sprechen unter uns herrscht, in einem stärkeren Lichte zeigen, als eben dieser Umstand; denn unter den Zimmern, welche für den öffentlichen Vortrag erbaut worden sind, giebt es nur wenige, in denen die Baumeister nicht, in der Absicht, dem Redner zu Hülfe zu kommen, durch künstliche Mittel, ein so starkes Echo als möglich hervorzubringen gesucht hätten, da doch dieses das größte Hinderniß für den Redner ist. Wer nun das Unglück hat, in einem solchen Zimmer sprechen zu müssen, dem bleibt nur dieses Mittel übrig. Er muß die Quantität seiner Stimme so lange vermindern, bis er kein merkbares Echo mehr findet. Es ist wahr, dieses wird ihn außer Stand setzen, sich hervorzuthun; allein alles, was er in diesen Umständen hoffen kann, ist, gehört und verstanden zu werden; die Energie muß er ganz aufgeben, oder sie doch in sehr enge Grenzen einschließen.

Es giebt in einigen Zimmern noch eine andre Art von Echo, welches die Töne nicht plötzlich, sondern erst nach einer gewissen Zwischenzeit, zurückschlägt. Hier muß der Redner sorgen, daß er weit langsamer und deutlicher spreche, wie auch längere Pausen mache, als gewöhnlich. Er muß auf die Rückkehr des Schalls Achtung geben, und nicht eher nach einer Pause wieder anfangen, bis der Schall aufgehört hat.

Der dritte Fall ist, wenn ein Zimmer so weitläufig oder übel gebaut ist, daß die Stimme des Redners verloren geht, ehe sie noch das Ende desselben erreicht, oder so ins Weite verschwender wird, daß sie nicht mehr Kraft genug hat, zu dem Redner zurückzukehren. Es giebt viele ungeheure Gebäude dieser Gattung, wie die alten Abteyen, Dome, und Säle, in denen der Redner davon, daß er bedeckt steht, keinen größern Vortheil hat, als wenn er sich in freier Luft befände. Die einzige Regel für den Redner ist hier diejenige, von welcher ich bereits gesprochen habe: er muß seine Augen auf den entferntesten Theil der Versammlung richten, und sich bemühen, in seinem gewöhnlichen Tone von demselben verstanden zu werden; ist dieses aber unmöglich, so muß er zu den übrigen mit so viel Stärke der Stimme reden, als er, ohne sich anzustrengen, thun kann. Außer den bereits erwähnten giebt es noch einige Zimmer, welche zu weitläufig sind, um einige Rückkehr der Stimme von den Enden derselben zu gestatten, aber doch, wegen der Höhlung des Bodens, ein starkes Echo haben. Dies ist der Fall in vielen von unsern Domkirchen. Ein Redner, welcher das Unglück hat, in einer solchen Kirche aufzutreten zu müssen, kann nichts thun, als sich der Nothwendigkeit zu unterwerfen, und seine Sache so gut zu machen, als er kann.

Von der Declamation der Verse.

I.

Nachdem ich bis jetzt von der Kunst Prose zu lesen gehandelt habe, will ich nunmehr die Kunst Verse zu declamiren entwickeln, welche zwar nicht so allgemein als jene, aber bei weitem angenehmer und empfehlender ist. Zu diesem Zwecke wird es nöthig seyn, den Zustand unsrer Profodie zu untersuchen, und alle Grundsätze unsrer Versification zu entwickeln, welche, bis auf die gegenwärtige Zeit, entweder in Dunkelheit vergraben sind, oder, hinter den Nebel des Irrthums, ganz falsch gesehen werden. Denn da wir das Studium unsrer Muttersprache vernachlässigen, so wissen wir nichts von der besondern Beschaffenheit derselben in Rücksicht auf ihre Eigenheit im Ton, sondern haben ohne Umstände die profodischen Regeln unsrer Nachbarn adoptirt, oder, wo sich diese nicht anwenden lassen wollten, zu denen der Alten unsre Zuflucht genommen; obgleich in Wahrheit weder diese noch jene unsrer Sprache angemessen sind, da zwischen denselben und den unsrigen ein wichtiger und wesentlicher Unterschied statt findet. Weil die Franzosen, wegen einer fehlerhaften Beschaffenheit ihrer Sprache, welche ihnen nicht erlaubt, Verse aus poetischen Füßen zu bilden, ihre Verse nach der Anzahl von Sylben, aus denen sie bestehen, abmessen, so haben wir das nehmliche gethan;

und dem zufolge hat man angenommen, daß unser englischer heroischer Vers aus zehn Sylben bestehe. Diese Regel, nach welcher der englische Vers nach Sylben gemessen, und der heroische auf zehn Sylben eingeschränkt wurde, war allgemein aufgenommen, als, vor wenigen Jahren, einige Schriftsteller in ihren Versuchen zeigten, daß derselbe, wie bei den Alten, durch Füße gebildet werde, und, da sie es für ausgemacht annahmen, daß der Vers der Alten mit dem unsrigen von einer und derselben Natur sey, die meisten Regeln der lateinischen Prosodie keck auf die unsrige anwendeten; obgleich kaum einer derselben vollkommen, viele aber durchaus gar nicht mit dem Genius unsrer Sprache übereinstimmen. Allein sie sahen nicht, oder wollten nicht sehen, zu welchen Irrthümern sie dieses verleitere. Die Hauptquelle dieser Irrthümer liegt darin, daß sie, wie ich eben erinnert habe, die römischen und englischen poetischen Füße für die nehmlichen hielten, und diese eben so behandelten als jene, obgleich beide wesentlich von einander dadurch unterschieden sind, daß der lateinische poetische Fuß durch die Quantität, der englische hingegen durch den Accent gebildet wird.

Diese zwei Ausdrücke: Quantität und Accent, sind zwar sehr gewöhnlich, und werden häufig von allen gebraucht, welche über die Poesie geschrieben haben, allein ich kenne keine, mit welchen man dunklere oder irrigere Begriffe

griffe verbunden hätte, als mit diesen. Gleichwohl hängt die Kenntniß des besondern Genius unsrer Sprache, in Rücksicht auf den poetischen Numerus, und der characteristischen Verschiedenheit derselben von andern Sprachen, diesen Punct betreffend, von dem deutlichen und genauen Verständnisse dieser Wörter ab; es ist daher notwendig, daß dieselben vollständig erklärt werden. Die Natur des Accents im allgemeinen ist bereits hinlänglich entwickelt worden, und es ist jetzt nur noch übrig, einige Bemerkungen über den besondern Gebrauch desselben bei der Bildung des Sylbenmaasses hinzuzusetzen. Die Untersuchung des Wesens der Quantität ist für diesen Theil aufbehalten worden, welcher von dem poetischen Numerus handelt, da dieser doch der vorzüglichere Gegenstand derselben ist.

Wenn man einen Schüler fragt, was er bei dem Ausdruck: Quantität denke? so antwortet er: es gehöre derselbe in die Prosodie und beziehe sich auf die Länge und Kürze der Sylben. Fragt man ihn ferner, was zwischen einer langen und einer kurzen Sylbe für ein Unterschied sey! so sagt er: eine lange sey doppelt so lang, als eine kurze. Richtig verstanden heisst dieses so viel: eine lange Sylbe auszusprechen erfordert doppelt so viel Zeit als eine kurze; eine Sache, worüber blos das Ohr Richter seyn kann. Allein dieses ist eine Idee, die nie in den Kopf eines Schülers gekommen ist; denn ich werde es unternehmen, zu zeigen, daß dieselbe von keinem unsrer Schriftsteller über die Quantität in

Betrachtung gezogen worden sey, da sie insgesammt die Proportion der Längen und Kürzen durch Regeln, welche sich gar nicht auf das Ohr beziehen, zu bestimmen gesucht haben. Nach diesen Regeln nennen sie einige Sylben lang, welche, in Rücksicht auf die dabei beschäftigten Sprachorgane, unter allen die kürzesten sind; und andre kurz, welche, im Aussprechen doppelt so viel Zeit erfordern, als jene, welche sie lang nennen. Ich hoffe, ich werde im Stande seyn, die Ursache anzuzeigen, warum sie nothwendigerweise in diesen Fehler fallen mußten, so groß derselbe auch immer scheinen mag. Mason, welcher in seinen zwei Versuchen über die englischen Verse alles, was andre über diesen Gegenstand gesagt haben, gesammelt, und hierzu noch einiges eigenes hinzugesetzt hat, setzt es als eine Regel fest, daß jede accentuirte Sylbe von Natur lang sey; in welchem Puncte er sich nach der allgemein herrschenden Meinung zu richten scheint. Allein ich habe in dem vorhergehenden deutlich gezeigt, daß der Accent in einigen Fällen eine Sylbe eben so nothwendig mache, als er sie in andern lang macht; je nachdem er nemlich entweder auf den Vocal oder Consonanten zu stehen kömmt. Dr. Pemberton, welchem sein Ohr sagte, daß diese Regel nicht wahr seyn könne, sagt einmal: „obgleich der Accent nicht jede Sylbe, auf welcher er liege, wirklich lang mache, so müsse dieselbe doch als lang betrachtet werden.“ Das heißt: wenn wir uns einbilden, daß dieses also sey, so ist eben so gut, als wenn es wirklich so wäre. *Crede quod habes et habes.* Umsonst wird das ar-

me Ohr sich auf sein Recht, hierüber zu urtheilen, berufen; man wird ihm sagen, daß ihm diese Sache nichts angehe, daß man nach einem ganz neuen Systeme verfare, und daß die neuern Gelehrten das Recht über Töne zu urtheilen, von dem Ohre auf das Auge übertragen haben. So hart auch dieser Tadel scheinen mag, so ist dennoch erweislich wahr, wie ich eben jetzt zeigen will.

Es ist jedem Gelehrten bekannt, daß, wenn sich im Lateinischen eine Sylbe mit einem Consonant endigt, und die folgende mit einem Consonant anfängt, die vorhergehende, nach dem Gesez der Position, (um mich des technischen Ausdrucks zu bedienen) allezeit lang sey. Diese Regel wurde in der römischen Pronuntiation genau beobachtet, und solche Sylben wurden allezeit dadurch lang gemacht, daß man auf den Vocalen verweilte; bei uns hingegen findet gerade das Gegentheil statt, weil in den englischen Worten, welche auf diese Art gebildet sind, eine ganz entgegengesetzte Regel Platz greift. Denn da der Accent oder der Stoß der Stimme, in solchen Fällen, stets auf den Consonant verlegt, und der vorhergehende Vocal schnell weggesprochen wird, so müssen die erwähnten Sylben natürlicherweise kurz werden.

Noch eine andre prosodische Regel der Römer war diese, daß, wenn sich eine Sylbe mit einem Vocal endigte, und die folgende mit einem Vocal anfieng, die vorhergehende Sylbe kurz ausgesprochen wurde. Allein in England liegt in diesem Falle durchgängig ein Accent auf der ersten Syl-

be, wie in dem Worte *píous*, welcher dieselbe lang macht.

Diese sind jedoch nicht die einzigen falschen Regeln, welche man festgesetzt hat; es giebt noch eine andre von weit größerem Umfange, welche es uns unmöglich macht, der letzten Sylbe eines lateinischen Wortes jemals eine lange Quantität zu geben. Indem ich diese Regel auseinandersetzen und den Grund derselben zeigen werde, werde ich im Stande seyn, eine der Hauptquellen der Verwirrung zu entdecken, welche unter den Neuern, nicht blos in unserm Lande, sondern auch bei den benachbarten Nationen, in Rücksicht auf den poetischen Numerus, geherrscht, und, unter den Gelehrten Europens, so endlose Streitigkeiten erregt hat, ohne daß mehr Licht auf diesen Gegenstand geworfen worden, als eben nöthig war, denselben, nach dem Ausdrücke Miltons, in einer *sichtbaren Finsterniß* zurückzulassen.

Die neuern Profodisten fanden in den alten Schriftstellern über die lateinische Sprache eine Regel, daß auf die letzte Sylbe eines lateinischen Wortes nie ein Accent gelegt worden sey, und adoptirten diese Regel sogleich, ohne zu bedenken, daß der Ausdruck: Accent, bei uns in einer ganz andern Bedeutung, als bei den Römern, genommen wird. Bei diesen bezog sich dieser Ausdruck blos auf die Erhebung oder Senkung der Stimme, vermöge welcher gewisse Sylben in einer höheren oder tieferen Note gesprochen wurden; unser Accent hingegen nimmt auf die Erhebung oder Senkung der Stimme keine Rücksicht, und es findet sich bei

uns kein merkbarer Unterschied zwischen einer hohen oder tiefen Note, welche zu einer gewissen Sylbe eines Worts gehörte, um dieselbe von den übrigen zu unterscheiden, sondern diese Unterscheidung geschieht blos dadurch, daß diese Sylbe einen größeren Stoß der Stimme bekommt. Hätten sie nun diesen Unterschied bemerkt, so würden sie eingesehen haben, wie lächerlich es sey, diese Regel aufzunehmen. Wenn sie, statt den gewöhnlichen Ausdruck: Accent, welcher sie irre geführt, zu gebrauchen, und statt zu sagen: „die alten Römer haben nie auf die letzten Sylben ihrer Worte einen Accent gelegt, daher dürfen wir auch keinen Accent darauf legen“ die Definition an die Stelle des Worts gesetzt, und gesagt hätten: „die alten Römer haben nie auf den letzten Sylben ihrer Worte die Stimme merklich erhoben oder gesenkt, daher dürfen wir keinen Druck der Stimme auf diese Sylben legen“; so würde der Irrthum sogleich an den Tag gekommen seyn, und sie verhindert haben, in ein so widersinniges Verfahren zu fallen. Denn da wir, außer den Druck der Stimme, kein Mittel haben, um eine lange Sylbe zu bezeichnen, so heißt behaupten: daß wir nie auf die letzte Sylbe einen Accent legen müssen, eben so viel, als sagen: daß wir nie die letzte Sylbe lang aussprechen müssen. Auf diese Art wird nicht nur die Quantität aller letzten Sylben, welche lang sind, auf die entgegengesetzte Art verändert; sondern es wird auch, in allen zweisylbigen Wörtern, die kurze Quantität der vorletzten Sylbe in eine lange

verwandelt, da sie den Accent bekömmt, welcher doch eigentlich auf die letzte gehört.

Ich habe hinlänglich gezeigt, mit was für Vorurtheilen die Gelehrten dadurch, daß sie ihre ersten Begriffe von der Quantität aus den Regeln geschöpft haben, die für dieselbe in der lateinischen Prosodie festgesetzt, und noch dazu, durch unfre fehlerhafte Pronuntiation dieser Sprache, verfälscht worden sind, an die Beurtheilung der Beschaffenheit der Quantität in unsrer deutschen Sprache gehen mußten. Das Ohr wurde in seiner eignen Provinz des Ansehens beraubt; und nach Gesetzen tyrannisiert, die man ohne seine Einwilligung gemacht hatte; es wurde gewöhnt, sich slavisch zu unterwerfen, und blindlings lange Sylben für kurze, und kurze für lange zu nehmen, ohne im Stande zu seyn, seine Rechte zu reclamiren, oder seine Gewalt nachher auszuüben. Ganz anders war der Fall mit den Ohren der Alten, welche von ihren Schriftstellern folgendermaassen beschrieben werden: *teretes et religiosae, difficiles et morosae, quarum est superbissimum iudicium*: „fein und gewissenhaft, genau und mürrisch, unerbittlich in Urtheilen.“ Die unsrigen hingegen sind gerade das Gegentheil; sie haben in ihrem verderbten Zustande ihre Selbstständigkeit verloren, und erkennen jedes Gesetz an, das die Infolenz der Pedanterei vorschreibt. So war eine der ersten Regeln, die man zur Bestimmung der Quantität in unsrer Sprache festsetzte, diese: daß jede accentuirte Sylbe lang sey. Ich habe den Ungrund derselben bereits hinlänglich gezeigt, gleichweil ist sie

durchgängig aufgenommen worden. Dr. Forster fragt in seinem Versuche über den Accent und die Quantität, als ob diese Regel keinem Zweifel unterworfen sey: „ob wohl irgend ein Engländer ein zwei - oder mehrsylbiges englisches Wort auszusprechen pflege, ohne auf einer Sylbe die Stimme länger als auf der andern verweilen zu lassen? „Ich antworte hierauf: jeder Engländer, welcher richtig pronuntziert, zeichnet in solchen Wörtern allerdings eine Sylbe von den übrigen aus, aber nicht immer, wie Johnson glaubt, durch ein Verweilen auf derselben, welches blos der Fall ist, wenn der Accent auf dem Vocale steht; im Gegentheil wird diese Sylbe, sobald der Accent auf dem Consonanten steht, weit entfernt verlängert zu werden, so schnell als möglich ausgesprochen, und, in diesem Falle, durch den bloßen ictus oder den stärkeren Stoss der Stimme, von den übrigen Sylben unterschieden.

Aus diesem allen könnte man den Schluss ziehen, daß die Quantität der englischen Sylben durch eine sehr einfache Regel bestimmt werde, welche folgendes enthalte: Wenn der Accent auf dem Vocal liegt, so ist die Sylbe lang; liegt er auf dem Consonanten, kurz; die unaccentuirten Sylben hingegen werden kurz gesprochen. Und es ist wahr, wenn die Wörter einzeln ausgesprochen werden, so setzt diese Regel die Quantität aller Sylben derselben hinreichend fest. Was sollen wir aber sagen, wenn wir, indem wir, allem Anschein nach, die Quantität der englischen Sylben einer sehr leichten Regel unterworfen haben, finden,

dafs diese Regel nicht Stich halte, wenn die Wörter in Sätze zusammengestellt sind? Hier sehen wir, dafs die Quantität sich beständig verändert, und dafs die nehmliche Sylbe in dem nehmlichen Worte bisweilen lang, bisweilen kurz ist, je nachdem das Wort diesen oder jenen Rang in dem Satze behauptet; dafs die Quantität der accentuirten Sylben eines Wortes von der Wichtigkeit desselben in der Rede abhängt; mit einem Worte: dafs es die Emphasis ist, durch welche die Zeit oder die Quantität bestimmt wird 1).

Wenn es wahr ist, was ich jetzt vorläufig erinnert habe, (wie ich dieses nachher unwidersprechlich zeigen werde) so wird man finden, dafs die ganze neuere Theorie der Quantität ein blofses Hirngespinnst sey. Denn kein einziger Schriftsteller über diese Materie scheint auch nur die geringste Idee von der veränderlichen Natur un-

- 1) So grossen Einfluss auch die Emphasis oder der oratorische Accent auf den Versbau der Neuern hat, so ist sie doch nicht das einzige Princip desselben, sondern schränkt sich blos auf die Bestimmung solcher Wörter, welche noch keinen bestimmten Wortaccent haben, und auf die Verstärkung des Wortaccents ein. Die Emphasis hebt den Wortaccent nicht auf; und beide Behauptungen: 1) die Versification der Neuern hängt von dem Accent ab, und 2) die Emphasis hat einen grossen Einfluss in dieselbe, können sehr gut beisammen stehen. Wenn man sagt: bei den Neuern sind die Sylbenmaasse durch den Accent bestimmt; so verhindert diese Behauptung nicht, weiter zu fragen: was bestimmt nun aber den Accent? hierauf bietet sich nun die Antwort dar: zum Theil auch die Emphasis.

Uebers.

frer Quantität zu haben; im Gegentheil betrachten sie dieselbe durchgängig als völlig bestimmt und auf gewisse Sylben fixirt, wie bey den Römern, und setzen hiernach ihre Regeln fest. Dieser Irrthum hat mit den bereits gerügten eine Quelle: Man wendet Grundsätze und Regeln der einen Sprache auf die andre an, welche doch, wegen der wesentlichen Verschiedenheit dieser Sprachen, für beide zugleich nicht passend sind. So habe ich in dem Abschnitte von den Accenten einen wesentlichen Unterschied zwischen den alten Sprachen und der unsrigen gezeigt; und in der Lehre von der Quantität werde ich auf einen andern aufmerksam machen, welcher eben so wesentlich ist, in wie fern nemlich die ihrige unveränderlich auf verschiedene Sylben ihrer Wörter geheftet war, die unsrige hingegen einem beständigen Wechsel unterworfen ist. Diejenigen, welche unsre Quantität, gleich der römischen, als bestimmt betrachten, und diesem zufolge Gesetze für dieselbe entworfen haben, sind daher in dem nemlichen Falle mit denen, welche einen Fluß in Ketten legen wollen.

Effugiet tamen haec sceleratus vincula Proteus.

Und in der That es ist für einen, welcher richtig lesen kann, äußerst lächerlich, zu sehen, wie elend diese Herren die langen und kurzen Sylben in den englischen Versen, welche sie als Beispiele ihrer Regeln anführen, bestimmt haben. Doch wir wollen jetzt die Quantität auf einige Zeit vergessen, und vor allen Dingen untersuchen, was eigentlich den englischen Vers ausmache,

Ich gebe zu, daß kein wahrer poetischer Numerus seyn könne, ohne daß im Lesen die Quantität genau beobachtet werde; aber bei der Composition der englischen Verse braucht der Dichter nicht die geringste Aufmerksamkeit auf die Quantität zu wenden, denn diese folgt, wie nachher gezeigt werden soll, aus der Beobachtung anderer Gesetze von selbst. Trissino, ein berühmter italienischer Dichter, welcher auch von den Sylbenmaassen der italienischen Verse geschrieben hat, sagt: bei den Alten wären die Sylbenmaasse durch die Quantität der Sylben bestimmt, bei den Italienern hingegen durch den Accent; und auf die nehmliche Art verhalten sich die Verse der Alten zu den englischen. Dieser Ausspruch des Italieners hat zu vielen Streitigkeiten Anlaß gegeben, weil man den Ausdruck: Accent mißdeutete, welchen Trissino in der nehmlichen Bedeutung braucht, die ich mit unserm Accent verbunden habe, dahingegen seine Gegner ihn in demjenigen Sinne nehmen, in dem ihn die Altenbrauchten. Denn hätten sie eine richtige Idee von dem englischen Accent gehabt, so würden sie gesehen haben, daß das englische Metrum weder durch die Quantität, noch durch den Ton, sondern bloß durch den Druck der Stimme gebildet werde, und daß man Verse dadurch hervorbringe, daß man diese accentuirten Sylben auf die gehörige Art, nach gewissen Gesetzen, zusammenstelle. Vielleicht scheint es einigen, als ob ich auf die erklärten zwei Punkte mehr Zeit verwendet habe, als nöthig gewesen wäre; und ich gestehe selbst, daß, wenn ich mich

über diese Materie mit Lesern unterhalten hätte, welche nie zuvor einen Begriff von Accent oder Quantität bekommen hätten, ich mich weit kürzer würde haben fassen können. Allein um das Gewebe des Irrthums aufzulösen, welches durch einen frühzeitigen schlechten Unterricht entstanden, und durch die Gewalt des Vorurtheils und der Gewohnheit immer dichter und verwickelter worden ist, wird eine geduldige Hand erfordert.

Ich habe meine Leser vor zwei falschen Wegweiskern vorbeigeführt, welche, gleich zweien Postsäulen, die man auf alten Landstraßen stehen gelassen, nachdem doch die Wege verändert worden, jeden Reisenden, der sie um Rath fragt, nothwendig irre führen müssen; iezt will ich dieselben, auf einem unbetretenen Wege, an unsern Theil des Parnassus führen, und sie auf einen steilen Hügel bringen, welcher, (um mich einer Stelle Miltons zu bedienen) anfangs in der That mühsam zu ersteigen ist, aber außerdem so eben, so grün, so umgeben von schönen Gegenden, und von allen Seiten so voll von melodischen Tönen ist, daß die Harfe des Orpheus nicht reizender seyn konnte.

Ich habe bereits gezeigt, daß unser Vers nicht durch die Sylbenzahl gebildet werde, sondern gleich dem Verse der Alten aus Füßen bestehe, und daß der einzige Unterschied zwischen beiden darin liege, daß der Vers der Al-

ten von der Quantität der Sylben, aus denen er besteht, der unfre hingegen von dem Accent abhänge. Unfre accentuirten Sylben entsprechen, in der Structur der Verse, den Längen der Alten, und unfre unaccentuirten ihren Kürzen. Das heisst, eine accentuirte Sylbe, auf welche in dem nehmlichen Fusse, eine unaccentuirte folgt, entspricht ihrem Trochäus, wenn aber die unaccentuirte Sylbe vorhergeht, ihrem Iambus, und so ferner.

Für diejenigen, welche mit der lateinischen Profodie unbekannt sind, will ich hier die Natur der poetischen Füße erklären. Die Füße der Verse entsprechen den Tacten in der Musik; eine gewisse Anzahl von zusammen verbundenen Sylben macht in jenen einen Fuss, und eine gewisse Anzahl von Noten in dieser einen Tact aus. Füße heissen sie deswegen, weil mit ihrer Hülfe die Stimme, durch den ganzen Vers hindurch, gleichsam gemessenen Schritt hält; und es ist nöthig, dass die Sylben, welche diese regelmäßige Bewegung der Stimme anzeigen, von den übrigen auf eine gewisse Art unterschieden werden. Dieses geschah bei den alten Römern dadurch, dass sie ihre Sylben in lange und kurze eintheilten, und die Quantität derselben nach einer genauen Proportion der Zeit, in welcher sie ausgesprochen wurden, festsetzten; so dass sich die lange zu der kurzen Sylbe, wie Eins zu Zwei verhielt, und die langen Sylben, als die wichtigern, die Bewegung anzeigten. Im Englischen werden die Sylben in accentuirte und

unaccentuirte eingeheilt; und die accentuirten, welche, durch den besondern Druck der Stimme, sich hinreichend von den unaccentuirten unterscheiden, sind eben so fähig, die Bewegung zu bezeichnen, und die regelmäßigen Schritte der Stimme anzugeben, als es, bei den Römern, die langen Sylben vermittlest der Quantität waren.

Alle Füße, welche in der Poesie gebraucht werden, bestehen entweder aus zwei oder drei Sylben, und sie wurden von den Alten nach der Anzahl und Quantität dieser Sylben benannt. Das Maass der Quantität war die kurze Sylbe; eine lange enthielt, der Zeit nach, zwei kurze. Ein Fuß konnte nicht weniger als zwei Zeiten enthalten, weil er wenigstens aus zwei Sylben bestehen mußte; und nach einem Gesetz der Poesie, welche hier nicht nöthig zu erklären ist, durfte er nicht mehr als vier solche Zeiten haben. Demnach waren die poetischen Füße nothwendig auf acht eingeschränkt, von denen vier aus zwei und vier aus drei Sylben bestanden. Die zweisylbigen mußten entweder aus zwei kurzen, oder aus zwei langen, oder aus einer langen und einer kurzen oder endlich aus einer kurzen und langen bestehen; ein Fuß von der erstern Art hieß ein Pyrrhichius, von der zweiten ein Spondaus, von der dritten ein Trochäus und von der vierten ein Iambus. Die Sylben der dreisylbigen Füße waren entweder drei kurze, oder eine lange und zwei kurze, oder eine kurze, eine lange und eine kurze, oder zwei

kurze und eine lange; im ersten Falle hieß der Fuß ein Tribrachys, im zweiten ein Dactylus, im dritten ein Amphibrachys, und im vierten ein Anapäst.

Denen zu Gefallen, welche kein lateinisch verstehen, will ich hier ein Schema der Füße entwerfen, und die englischen Namen hinzusetzen, um ihre Natur zu erklären; auf diese Art werden sie desto leichter mit denselben bekannt, denn es ist nun einmal gebräuchlich, sich der lateinischen Namen für die Füße zu bedienen.

Zweisyllbige

Römische.

Englische.

Trochäus — ∪

d. 1te zweif.

Iambus ∪ —

d. 2te zweif.

Spondäus — —

d. dopp. zweif.

Pyrrhichius ∪ ∪

d. unaccent. zweif.

Dreisyllbige

Römische.

Englische.

Dactylus — ∪ ∪

d. 1te dreif.

Amphibrachys ∪ — ∪

d. 2te dreif.

Anapäst ∪ ∪ —

d. 3te dreif.

Tribrachys ∪ ∪ ∪

d. unaccent. zweif.

Die englischen Namen bedürfen bloß einer kurzen Erklärung. Der erste zweisyllbige heißt ein Fuß von zwei Sylben, wenn der Accent auf der ersten Sylbe liegt; der zweite zweisyllbige ein solcher, wenn der Accent auf der zweiten, der doppelte zweisyllbige, wenn er auf beiden, und der unaccentuirte, wenn er auf keiner Sylbe liegt.

Das nemliche gilt auch von den dreisylbigen Füßen, (*zweis.* steht für zweisylbig, und *dreis.* für dreisylbig.) — Die lange Sylbe wird, nach der gewöhnlichen Art, die Quantität im lateinischen zu bezeichnen, durch eine kurze grade fortgehende Horizontal-Linie: (—) die kurze hingegen durch eine kleine aufwärts gekrümmte Linie (∪) ausgedrückt.

Wir sind jetzt hinlänglich vorbereitet, um zur Prüfung der englischen Verse zu schreiten. Ich werde mit dem heroischen Verse, als den wichtigsten, den Anfang machen, und zwar erstlich untersuchen, aus welchen Füßen man diesen Vers bilden könne.²⁾

Die Griechen und Römer bedienten sich bei der Bildung ihres heroischen Verses bloß zweier Füße, des Dactylus und des Spondäus. Der englische heroische Vers hingegen läßt, wie ich sogleich zeigen werde, alle achte zu, welche ich aufgezählt habe; obgleich viele mit der Zuversicht behauptet haben, daß derselbe ganz jambisch sey, ausgenommen, daß in einigen Fällen ein Trochäus erlaubt werde. In folgendem Verse aus Milton:

- 2) Obgleich Herr Sheridan seine Theorie der Versification und poetischen Declamation, bis fast zu Ende seines Buchs, beinahe bloß auf den englischen heroischen Vers anwendet, so verliert dieselbe hierdurch, im Ganzen genommen, doch nicht das mindeste von ihrer Anwendbarkeit auf die übrigen Versarten. — Was der Verfasser an dem erwähnten Orte von den übrigen Sylbenmaassen anführt, enthält wenig neue Aufschlüsse für die Declamation; daher habe ich es in der deutschen Ausgabe ausgelassen. Ueb.

Pro'ne on | the flood' | exten | ded long | and
 large,
 ist der erste Fuß ein 1^{ter} zweif. (Trochäus) der
 zweite ein 2^{ter} zweif. (Iambus)

In diesem:

And the | shrill' sou'nds | ran echoing thro' the
 wood,
 ist der erste ein unaccent zweif. (Pyrrhichius)
 der zweite ein dopp. zweif. (Spondäus)

In diesen zwei Versen haben wir Beispiele
 von den vier zweisylbigen Füßen gesehen;
 jetzt will ich das nehmliche von den vier dreisyl-
 bigen zeigen.

Mur'muring | and with him fled the shades of
 night

hier ist der erste Fuß ein 1^{ter} dreif. (Dactylus)

O'er man'y | a fro' | zen man'y | a fie | ry
 Alp.

dieser Vers enthält nicht weniger als drei 2^{te} drei-
 sylbige (Amphibr.)

The great | Hiera'r | chal standard was to
 move.

Hier ist der zweite Fuß ein 3^{ter} dreif. (Anapäst)

Inn'u | merable | before th' Almighty's throne.

Hier finden wir in dem zweiten Fuße einen
 unaccent. dreif. (Tribrachys). Und so habe ich
 denn auch Beispiele von allen dreisylbigen Füßen
 angeführt.

Was für einen erstaunenden Vorzug müßte
 der Gebrauch so vieler Füße unserm heroischen
 Verse, in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit, über
 den heroischen Vers der Alten geben, welcher
 bloß auf zwei eingeschränkt war, wenn wir diesen

Vor-

Vortheil so benutzen wollten, wie wir könnten! Allein durch die Indolenz unsrer Dichter im allgemeinen und durch ihre Unwissenheit in der Theorie der Verse, sind einige falsche Regeln festgesetzt worden, welche uns dieses Vortheils größtentheils beraubt haben.

Einige Leser werden sich vielleicht wundern, daß irgend einer unsrer besten Dichter, nach dem, was eben behauptet worden, die Theorie der Verse nicht verstanden haben solle; und sie werden sich nicht so leicht überreden lassen, zu glauben, daß unsre Dichter, ohne die Kenntniß dieser Theorie, so gute Verse hätten machen können. Dennoch würde es nicht schwer zu beweisen seyn, daß kaum einer derselben, wenn ich Milton und Dryden ausnehme, sich die Mühe genommen habe, in diese Kunst einzudringen, und daß sie die Verse, die am meisten bewundert worden sind, ganz nach dem Gehöre und durch Nachahmung hervorgebracht haben, so wie die Schottischen und Irrländischen Melodien, von Personen componirt worden sind, die von der Theorie der Musik nicht die mindeste Kenntniß hatten. Da man das Ohr zum einzigen Richter gemacht hatte, so wurde in kurzer Zeit das Sanfte an die Stelle des Ausdrucks gesetzt, und der Reiz der Mannigfaltigkeit einer fließenden Einförmigkeit aufgeopfert. Critiker, welche eben so wenig Kenntniß besaßen, als die Dichter, setzten nach diesem Verfahren Kunstregeln fest, und beschränkten unsre Versification durch so unbegrenzte Gesetze. Daher hatte man zur Regel angenommen, - daß ein englischer heroischer Vers

ganz aus Iamben bestehen müsse, ausser, dass er dann und wann, der Abwechslung wegen, mit einem Trochäus anfangen könne. Allein selbst diese Freiheit mißbilligt Dr. Pemberton, obschon eine Menge unsrer schönsten Verse auf diese Art gebildet ist, und obgleich Pope, der angenehmste unsrer Dichter, welcher wegen des Gebrauchs des Trochäus merkwürdig ist, denselben durch sein Beispiel gerechtfertigt hat.

Her lively looks a sprightly mind disclose,
Quick' as | her eyes | and as unfix'd as those;
Favours | to none | to all the smiles extends,
Oft she | rejects | but never once offends.
Bright as | the sun | her eyes the gazers strike,
And like the sun, she shines on all alike.

Hier fangen in einigen seiner wohlklingendsten Verse einer nach einander mit einem Trochäus an. Gleichwohl habe ich, der strengen Regel Dr. Pembertons zufolge, den Verfasser eines berühmten heroischen Gedichts von sich rühmen hören, dass alle seine Verse aus lauter Iamben bestünden.

Ich kann nicht einsehen, was sich ein Autor für ein Verdienst daraus machen könne, dass er sich in einem langen Werke, in welchem er die Freiheit hatte, seine Leser mit aller der angenehmen Verschiedenheit zu vergnügen, welche ihm der Gebrauch von acht Füßen an die Hand geben konnte, dennoch bloß auf den einen einzigen Fuß einschränkte. Das beste ist, dass dieser Autor über sich selbst dieses Urtheil sprach, ohne es zu verdienen; denn so sehr auch seine Absicht, sich keines andern Fußes als des Iamben zu bedienen,

Tadel verdient, so war er dennoch nicht im Stande, sie ins Werk zu setzen, wie ich aus verschiedenen Stellen, durch sein ganzes Werk hindurch, zeigen kann, in denen er, ohne es selbst zu wissen, die vier verschiedenen Gattungen der zweisylbigen Füße gebraucht hat. Es würde auch in der That schwer fallen, in unsrer Poesie irgend eine beträchtliche Anzahl von auf einander folgenden Versen zu finden, in denen der Pyrrichius und Spondäus nicht eben so wohl als der Trochäus und Iambus anzutreffen sind.

II.

Die Abwechslung enthält, ohne alle weitere Aufsicht, an und für sich einen gewissen Reiz; allein die größte Schönheit und Kraft derselben hängt davon ab, daß man sie gehörig anzuwenden wisse. Um nun den richtigen Gebrauch, der verschiedenen Füße kennen zu lernen, ist es nothwendig, sich mit der verschiedenen Natur derselben bekannt zu machen, da sie alle verschiedene Eigenschaften haben und zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden können. Hierzu wird es vor allen Dingen nöthig seyn, zu wissen, werin eigentlich das Wesen der Verse bestehe?

So in die Augen fallend auch die Verschiedenheit der Verse und der Prose für alle Leser ist, so würden es dennoch, wenn es einige darunter giebt, nur wenige seyn, die, wenn

man sie aufforderte, genau zu erklären, worin diese Verschiedenheit liege, sich nicht in Verlegenheit befinden würden. Alle Leser empfinden diese Verschiedenheit; allein die Empfindung einer Verschiedenheit, und die Kenntniß der Ursache derselben sind weit von einander entfernt. Die meisten unsrer Schriftsteller über die Verse haben das eine mit dem andern verwechselt, und es nicht für nöthig gehalten, die Natur dieser Verschiedenheit zu erforschen, sondern sich begnügt, für den mechanischen Band der Verse Regeln festzusetzen. Indessen haben sich einige sehr scharfsinnige Männer daran gewagt; allein ohne Erfolg; unter andern hat ein Mann von einem ungewöhnlich durchdringenden Geiste, nachdem er sich viele Mühe mit diesem Gegenstande gegeben, eine sehr weite ungenugthuende Beschreibung dieser Verschiedenheit gegeben, indem er sagt: „Alles was man davon sagen kann, besteht darin, daß der Vers musikalischer als die Prose, und die Melodie des ersten vollkommener, als die Melodie der letzten ist. Der Unterschied zwischen Versen und Prose ist dem Unterschiede zwischen der Arie und den Recitativ, in der eigentlich sogenannten Musik ähnlich. Eine Aehnlichkeit, die dadurch nicht unvollständiger wird, daß diese Verschiedenheiten, gleich dem Schatten der Farbe, sich zuweilen so sehr nähern, daß sie kaum bemerkt werden können.“

Nach dieser Meinung, daß Verse blos musikalischer seyen, als Prose, und eine vollkommenerere Modulation haben, sind beide Gattungen blos dem

Grade nach von einander verschieden, und es kann folglich kein wesentlicher Unterschied zwischen denselben statt finden. Allein ich hoffe es, anschaulich zu machen, daß wirklich ein wesentlicher Unterschied da sey, indem ich zeigen werde, worin derselbe bestehe. Zu diesem Zwecke will ich hier die Verse von ihrem ersten Ursprunge an bis zu ihren ausgebreitetesten Wirkungen untersuchen. Die Vernachlässigung dieser Untersuchung ist die Quelle vieler Fehler und Verwirrungen gewesen, welche sich in den Schriften über diesen Gegenstand befinden. 3)

3) Bei der Frage, ob Herr Sheridan in dem folgenden Homen widerlegt und einen wesentlichen Unterschied zwischen der Prose und den Versen dargethan habe? kömmt es blos darauf an, wie man den Ausdruck *wesentlich* versteht. Wenn man zu Begründung eines wesentlichen Unterschiedes zwischen der Prose und den Versen ein eignes materielles Princip der letztern verlangt, so kann man nicht anders, als Homen beitreten. Denn so wesentlich auch der Unterschied zwischen *Poesie* und *Prose* (im strengsten Sinne des Worts) ist, weil beide von zwei verschiedenen Principien abhängen; so wenig ist, in dieser Hinsicht, die gebundene Rede von der ungebundenen, der Vers von der Prose (in dem weiteren Sinne des Worts, in welchem es auch H. Sheridan braucht) unterschieden. Es giebt bekanntlich in Prose eben so poetische Stellen, als in Versen, sowohl in Rücksicht auf die Gedanken, als (worauf es hier vorzüglich ankömmt) auf den Rhythmus; würden nun diese in Verse verwandelt, so würde hierdurch nicht ihr Princip, sondern blos die *Form* desselben verändert, der Rhythmus würde regelmäßiger, und (mit Homen zu reden) musikalischer werden. In Rücksicht nun auf dieses formelle Princip der Verse, vermöge dessen der Rhythmus, d. h. die natürliche Melodie jeder Empfindung und

Der Numerus, im engen Sinne des Worts, es mag sich derselbe auf articulirte oder unarticulirte Töne, auf Poesie oder Musik beziehen, besteht in gewissen Eindrücken, welche, in festgesetzten und regelmäßigen Zwischenräumen, auf das Ohr gemacht werden.

Die niedrigste Art des Numerus ist ein doppelter Anschlag einer und derselben Note oder eines und desselben Tons, der zu bestimmten Maalen in gleichen Zwischenräumen wiederholt wird. Die Wiederholung der nehmlichen einfachen Note in einer Reihe und in völlig gleichen Zwischenräumen, gleich dem Picken einer Uhr, hat keinen Numerus; allein die nehmliche Note zu bestimmten Maalen zweimal hinter einander angeschlagen, so daß zwischen jeder Wiederholung doppelt so lang eine Pause gemacht wird, ist allerdings numerös. Die Ursache hiervon ist, weil das Vergnügen, welches aus dem Numerus entsteht, in der Beobachtung der Proportion liegt, und die Wiederholung der nehmlichen Note in den nehmlichen

Leidenschaft, einer bestimmten Proportion und Ordnung unterworfen wird, sind diese allerdings von der Prose unterschieden; und eben dieses ist es, aus welchem Herr Sheridan einen wesentlichen Unterschied zwischen diesen beiden Gattungen herleitet. Nur scheint er mir in dieser Untersuchung über der Form die Materie, über der Proportion und Ordnung des Rhythmus, den Rhythmus selbst vergessen zu haben. Es ist wahr, in dem Abschnitte von dem *Ausdruck* sagt er vieles vortreffliches darüber, aber leider zu spät; um zu einer richtigen Theorie des Wesens der Verse zu gelangen, hätte er von diesem Puncte ausgehen müssen. *Web.*

Zwischenräumen keine Proportion zuläßt. Sobald aber die nehmliche Note zweimal angeschlagen wird, so daß man zwischen das erste und das zweite Maal eine einfache Pause macht, und dann dieses in einem Zwischenraume von einer doppelten Pause wiederholt wird, so findet hier in den Pausen das Maas der Proportion zwischen Eins und Zwey statt, zu welchem man den Tact schlagen kann; und dieses ist die einfachste und niedrigste Art des Numerus. Man kann denselben, zum Beispiel, folgendermaassen auf der Trommel hervorbringen: tu'm. tu'm. tu'm. tu'm. - tu'm. tu'm. - tu'm. tu'm. - tu'm. tu'm. - tu'm. tu'm.

Die nächstfolgende Stufe erreicht der Numerus alsdann, wenn einer und dieselbe Note so wiederholt wird, daß die eine einen stärkern Eindruck auf das Ohr macht als die andre, indem sie heftiger angeschlagen wird und daher einen lautern Schall bekömmt. Z. B. ti. tu'm. - ti. tu'm. - oder tu'm. ti. - tu'm. ti. - Oder, wenn zwei schwache Noten vor einer stärkern vorhergehen, z. B. ti. ti. tu'm. - ti. ti. tu'm. - ti. ti. tu'm. - oder wenn zwei schwache Noten auf eine stärkere folgen, z. B. tu'm. ti. ti. - tu'm. ti. ti.

Bei dem ersten und schwächsten Grade des Numerus, dessen ich erwähnt habe, kann nur in der Zeit der Pausen Proportion bemerkt werden, da die Noten in jeder Rücksicht ganz die nehmlichen sind. In dem zweiten, welcher unmittelbar auf diesen folgt, sind zwar die Noten noch immer die nehmlichen, allein es läßt sich doch eine Verschiedenheit in Rücksicht auf den lautern oder sanftern Schall derselben be-

merken, woraus eine merkbare Proportion der Quantität des Tons entsteht. Von dieser Gattung des Numerus lassen sich auf der Trommel Beispiele geben, deren Töne immer die nehmlichen bleiben, und, außer verschiedenen Graden des Lauten und Sanften, keine andre Verschiedenheit zulassen.

In dieser letztern Gattung des Numerus kommt, außer der Proportion der Zeit in den Pausen, und der Stärke der Töne, noch etwas anders in Betrachtung, nemlich die Ordnung der Töne, vermöge welcher sie entweder von dem stärksten zum schwachen, oder von dem schwachen zum starken übergehen z. B. tu'm - ti - tu'm - ti - oder: ti - tu'm - ti - tu'm - tu'm - ti - ti - tu'm - ti - ti - oder: ti - ti - tu'm - ti - ti - tum. Diese Verschiedenheit der Ordnung macht einen großen Unterschied in den Eindrücken, welche auf das Ohr sowohl als auch auf den Geist hervorgebracht werden. Um diese Verschiedenheit der Ordnung in den Noten in allen ihren Gattungen auszudrücken, werde ich mich des Ausdrucks *Bewegung* bedienen; mit dem Ausdrucke *Zeitmaas* hingegen werde ich die verschiedenen Proportionen der Zeit, in den Pausen sowohl als in den Noten, bezeichnen.

Bis hieher habe ich die niedrigere Gattung des Numerus betrachtet, in welcher Ordnung und Proportion statt finden kann, indem man annimmt; dass eine und dieselbe Note, in abgemessenen Zwischenräumen, mit verschiedenen Graden von Stärke und Schwäche, wie-

derhohlt werde. Allein das Ohr wird einer beständigen Wiederholung des nehmlichen Tons bald überdrüssig, und die Natur hat uns noch eine andre Quelle des Vergnügens eröffnet, welche zwar nicht zu dem Wesen des Numerus gehört, aber dennoch die vorzüglichste Zierde desselben ist; ich meine die Abwechslung, die Mutter der Melodie und Harmonie. Und so kommen wir auf eine höhere Gattung des Numerus, in welcher das Vergnügen aus der Verschiedenheit der hohen und tiefen, oder gestossenen und gehaltenen Noten u. s. f. entspringt, und das Vergnügen, welches in der vorigen Gattung, bloß aus der Ordnung und Proportion entstand, erhöht. Man kann diese Gattung dadurch erläutern, daß man die nehmliche Bewegung, welche man zuvor auf der Trommel geschlagen hat, auf einem besaiteten Instrument hervorbringt, welches keine Verlängerung der Note erlaubt. Allein sie hat keinen andern Vorzug vor der vorigen, als denjenigen, welcher aus der bloßen Verschiedenheit der Töne, und der Proportion zwischen den hohen und tiefen, gehaltenen und gestossenen Tönen entspringt. Die Noten selbst können eben so wenig verlängert werden, als auf der Trommel, und sind daher eines Zeitverhältnisses unter sich selbst, in Rücksicht auf den Ton, unfähig; folglich muß das Zeitmaass, wie in dem Beispiele von der Trommel, bloß durch eine verhältnismäßige Beobachtung der Zwischenräume zwischen den Tönen bestimmt werden. Die Bewegung kann allerdings in dieser Gattung verschieden seyn, da man hier nicht bloß von den lau-

ren und sanften (wodurch in dem vorigen Falle allein Verschiedenheit der Bewegung entstand) sondern auch von der Höhe zur Tiefe, oder von der Tiefe zur Höhe übergehen kann. Und so entspringt denn der ganze Vorzug, welchen diese über jene behauptet, bloß aus der Verschiedenheit der Töne.

Dieses führt mich zu der letzten und edelsten Gattung des Numerus, in welcher die Noten selbst nach Gefallen verlängert werden können, und folglich ein verhältnißmässiges Zeitmaas, sowohl in den Tönen als in den Zwischenräumen zwischen denselben eingeführt werden kann. Hiervon hört man täglich Beispiele auf der Orgel, der Trompete, der Flöte, allen Windinstrumenten, der Violine und andern dieser Gattung, die menschliche Stimme mit dazu gerechnet, und diese Gattung ist es, in welcher sich die ganze Kraft und Schönheit des Numerus in ihrer größten Vollkommenheit zeigt.

Wie nothwendig es war, vor allen Dingen diese allgemeine Uebersicht der verschiedenen Gattungen des Numerus, von der einfachsten bis zu der am meisten zusammengesetzten, zu geben, wird man alsdann finden, wenn ich die Grundsätze, aus welchen ich jene entwickelt habe, auf die verschiedenen Gattungen des englischen poetischen Numerus anwenden werde.

Der poetische Numerus gründet sich auf die Grundsätze, auf welchen der musikalische beruht, und ist ähnlichen Gesetzen unterworfen. Proportion und Ordnung sind in beiden Gattungen des

Numerus die Quellen unsers Vergnügens, und die Schönheit einer jeden hängt von einer richtigen Beobachtung der Gesetze des Zeitmaasses und der Bewegung ab. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß sich der eine articulirte, der andre unarticulirte Töne bedient; allein die Sylben in der einen entsprechen den Noten in der andern, die poetischen Füße den musikalischen Tacten, die Verse den Melodien, mit einem Worte: sie haben beide gleiche Eigenschaften und hängen von gleichen Gesetzen ab. Die Ursache, daß diese nahe Verwandtschaft zwischen beiden Künsten so wenig erkannt worden ist, liegt darin, daß man die eine mit der größtmöglichen Mühe und Sorgfalt studirt und cultivirt hat, so daß diejenigen, welche sich darauf legen, nicht eine vollständige Kenntniß der Theorie, sondern auch Einsicht der Ausübung derselben erlangen können; während die andre so ganz vernachlässigt worden ist, daß man in der Theorie derselben auf nichts als auf Fehler und Verwirrung stößt, und nur wenige Beispiele eines richtigen Verfahrens in der Ausübung antrifft.

Aus dem bisher gesagten ist es klar, daß das Wesen des Numerus in gewissen Eindrücken bestehe, welche in bestimmten und regelmässigen Zwischenzeiten, vermittelt der Beobachtung einer verhältnismässigen Proportion in denselben, durch das Ohr auf den Geist gemacht werden; und daß die andern Beschaffenheiten: die Länge und Kürze der Sylben, oder die verschiedenen Noten in der Aussprache derselben nicht wesentlich

seyen. Man kann dieses dadurch beweisen, daß es kein einziges Metrum giebt, welches nicht auf der Trommel geschlagen werden könne, obgleich dieses Instrument weder lange noch kurze, weder hohe noch tiefe Noten hervorbringen kann. Dieser Regel zufolge, können die englischen Verse, welche aus Füßen bestehen, die durch den Accent gebildet worden, eben so ein Zeitmaass haben, wie diejenigen, welche von der Quantität abhängen; und dieses eben so gewiss, als die Trommel der Trompete, in Rücksicht auf die Zeit, in den Bewegungen, genau entsprechen, oder daß das Clavier mit der Orgel concertiren kann. Allein man kann, in Beziehung auf meine eigne Meinung, sagen, daß die Füße durch die Quantität den nehmlichen Vorzug vor den Füßen durch den Accent haben müssen, den die Trompete vor der Trommel, oder den die Orgel vor dem Clavier hat, und daß folglich die alten Sylbenmaasse die übrigen auf gleiche Weise übertreffen. Dieses würde auch in der That wahr seyn, wenn alle Füße des englischen Metrums durch einen Accent, welcher, blos auf Consonanten liegt, gebildet würden; allein wir müssen uns erinnern, daß die Füße, welche durch einen Accent auf Vocalen gebildet wurden, mit den Füßen der Alten ganz von einer und derselben Natur sind, und in ihren Sylben eine eben so richtige Quantität haben können. So daß wir in dieser Rücksicht alles besitzen, was die Alten hatten, und noch etwas dazu, was sie nicht hatten. *Wir besitzen jeden Fuß doppelt,*

aber dennoch auf eine so verschiedene Art, daß wir beide, nach unserm Gefallen, zu verschiedenen Zwecken brauchen können. Man ist durchgängig darüber einig, daß, wenn man auf dem Clavier die Noten nach Gefallen verlängern könnte, dieses Instrument den Vorzug vor der Orgel verdienen würde, weil alle heftige, scharfe und schnelle Noten auf einem bloßen Saiten-Instrument mit mehrerer Lebhaftigkeit ausgedrückt werden können, als auf einem, welches mit Wind erhalten wird; und das folglich ein Instrument, welches die Eigenschaften dieser beiden in sich vereinigte, natürlicher Weise über jedes derselben den Vorzug haben müsse.

Um den Unterschied zwischen den Versen, deren Füße durch den Accent gebildet werden, und denen, deren Füße von der Quantität abhängen, noch deutlicher zu zeigen, will ich von jeder Gattung einige Verse hersetzen, und so von beiden Beispiele geben. Der folgende Vers von Pope besteht aus lauter Iambus, welche durch die Quantität gebildet sind —

O'er he'aps | of ru' | in stalk'd | the sta'te | ly
hind.

Hier steht der Accent auf dem Vocale jeder zweiten Sylbe. In dem folgenden Verse sind die Füße auch Iamben, aber sie sind — die letzte Sylbe ausgenommen — durch den Accent auf Consonanten gebildet —

Then rus' | tling crack | ling crash' | ing thun' |
der down — 5)

4) Glorreich wie des Aethers Bogen.

5) Der Marschall stürmte mit raschem Tritt.

Bei einiger Aufmerksamkeit wird man finden, daß die Zeit in den kurzen accentuirten Sylben, durch eine kurze Pause am Ende jedes Worts, zu welchem diese Sylben gehören, ersetzt werde: rustling, crackling, cras'ing.

Ich habe ein Beispiel von einem Verse gegeben, welcher durch die Quantität entstanden, wie auch von einem, welcher durch den Accent hervor gebracht worden ist. In dem ersteren verweilt die Stimme auf den Vocalen, und dieses ist der Grund, warum dieser Vers so sanft dahin fließt —

O'er he'aps of ru'in stalk'd the stately hind — 6)
In dem andern steht der Accent auf den Consonanten, und welche Kraft und welches Leben giebt dieses nicht dem Verse —

Then rustling crackling cras'ing thun'der down. 7)
Diese Beispiele werden dem Leser jetzt eine Idee von dem Vortheile geben, welcher aus dem Gebrauche dieser doppelten Füße für die englische Versification erwachsen kann, es mag nun jedesmal einer in einem Verse herrschen, oder, in einem und eben demselben Verse, einer mit dem andern abwechseln. Von dem ersteren Falle habe ich ein Beispiel gegeben, jetzt will ich das nehmliche von dem zweiten thun. Um aber den Unterschied desto fühlbarer zu machen, will ich erst einige Verse anführen, in denen die Füße von der Quantität abhängen, und dann andre, in denen durch den Accent gebildete Füße eingemischt sind.

6) Glorreich wie des Aethers Bogen.

7) Der Marschall stürmte mit raschem Tritt.

And all the while harmonious airs were heard
Of chi' | ming string's | and cha'r | ming pi'pes |
and winds

Of gentlest gale Arabian odours fann'd

From their soft wings, and Flora's earliest smells, 8)

Jetzt ein Beispiel von dem zweiten Falle —

So spake the sovereign voice, and clouds began

To darken all the hill, and smoke to rowl,

In dus | ky wrea'ths | reluc' | tant fla'mes | the
signs

Of wrath awak'd. 9)

Jetzt will ich mir die Aufmerksamkeit meiner Leser
 bloß auf zwei Verse in diesen Stellen erbitten, wel-
 che von einem und eben demselben Bau, in der
 Bewegung und in den Pausen, sind, mit dem ein-
 zigen Unterschiede, daß die Füße des einen durch
 die Quantität gebildet, und in dem andern zwei
 Füße, welche von dem Accent abhängen, einge-
 mischt sind.

Of chī | mīng string's || or chā'r | mīng pipes || and
winds —

In dus' | ky wre'aths || reluc' | tant fla'mes || the
signs —

Der erste Vers, in welchem der Accent auf
langen Sylben liegt, wie sanft fließt er dahin! wie
schön harmonirt mit dem reizenden Gegenstand
desselben —

8) Glorreich wie des Aethers Bogen,
Weich gefiedert, wie der Schwan,
Auf des Wohllauts Silberwagen
Majestätisch fort gezogen,
Wal', o Lied, des Ruhmes Bahn!

9) Verruchter Räuber, halt an, halt an,
Und steh dem Mann,
An dem du Verdamnniß erfreust!
Verschlänge dich straks doch ihr glühender Schlund!

Of chi'ming string's or cha'ring pi'pes —
 In dem andern hingegen, in welchem der Accent
 zweimal auf Consonanten liegt,
 In dusky wreaths reluctant flames —
 wie glücklich ist da diese Mischung angebracht, um
 eine Scene des Schreckens zu malen!

Nachdem ich die außerordentliche Mannigfaltigkeit, deren unsre Verse fähig sind, hinreichend ins Licht gesetzt habe, will ich nunmehr die Regeln untersuchen, nach welchen dieselbe geordnet werden muß, und zeigen, was für Wirkungen durch eine solche Anordnung hervorgebracht werden können.

Zu diesem Zwecke will ich unsre Versification erstlich in Rücksicht auf das wesentliche der Verse betrachten, und dann von demjenigen sprechen, was zu denselben hinzukommt oder ihnen zur Zierde gereicht.

Vor allen Dingen müssen die Füße und die Pausen, als wesentliche Theile der Verse, in Betrachtung gezogen werden. Ich habe bereits die acht verschiedenen Füße, deren man sich in der Poesie bedient, angeführt, und gezeigt, daß sie in unserem heroischen Verse alle Platz greifen können. Allein am meisten angemessen ist diesem Verse der Iambe; denn es ist der einzige Fuß, aus welchem man einen ganzen heroischen Vers bilden kann, und unsre Poesie hat Ueberfluß an solchen Versen, in denen kein andrer Fuß zugelassen worden.

Da

Da die Bewegung dieses Fusses von dem schwachen zu dem starken hingeht, und der Stofs der Stimme auf die zweite oder Endsylbe kömmt, so können diejenigen Füße, welche demselben in dieser Rücksicht gleichen, und die meiste Aehnlichkeit mit demselben haben, am häufigsten statt desselben gebraucht werden. So können folgende Füße, ohne grofse Veränderung in der Bewegung, zugelassen werden: der Amphibrach, welcher in seinem Anfange, oder in den beiden ersten Sylben ein wirklicher Iambus ist; der Anapäst, von dessen Ende oder beiden letzten Sylben das nehmliche gilt; und der Spondaus, welcher auf der letzten Sylbe eben sowohl als auf der ersten einen Druck bekömmmt.

Die Zulassung dieser Füße, welche mit dem Iambus eine Aehnlichkeit in ihrer Bewegung haben, obschon sie in der Anzahl der Sylben oder in der Quantität von einander verschieden sind, ist nicht so schwer zu erklären; worüber man aber beim ersten Anblick erstaunen muß, dieses ist die Zulassung von Füßen, welche eine ganz entgegengesetzte Bewegung haben, wie der Trochäus und Dactylus, die den Stofs der Stimme auf der ersten Sylbe haben und vom starken zum schwachen übergehn, oder von solchen, welche gar keinen Eindruck machen, wie der Pyrrhichius und Tribrachys. Dafs aber dieses gleichwohl der Fall sey, kann man in den Versen unsrer besten Dichter überall finden.

Auch haben wir, in Rücksicht auf das Ganze der Quantität eines Verses, grofse Freiheiten, sowohl in der Vermehrung als Verminderung dertel-

ben, weil eine ängstliche Genauigkeit in der Zeit für uns nicht so wesentlich ist, als sie es für die Alten war. Denn erstlich wurden ihre Füße ganz durch die Quantität gebildet, und die Genauigkeit in der Zeit war daher bei denselben eben so nothwendig, als sie es bei den Tacten in der Musik ist. Die unfrigen hingegen, welche durch den Accent gebildet werden, erfordern, um richtige Verse ausmachen zu können, nichts mehr, als daß die Accente regelmäßig geordnet seyen, ohne irgend eine Rücksicht auf die Quantität zu nehmen. Zweitens war es gebräuchlich, daß ihre Gedichte declamirt und allezeit mit Musik begleitet wurden; und hierdurch entstand die Nothwendigkeit einer strengen Beobachtung der Quantität, damit die musikalische und poetische Zeit auf den nehmlichen Sylben zusammentreffen konnte. Allein wir, die wir unsre Verse, ohne ein solches Criterium der Quantität declamiren, sind auch keiner solchen Beschränkung unterworfen. Es ist allerdings wahr, je eigen sinniger ein Dichter das richtige Zeitmaass der fünf Iamben beobachtet, desto angenehmer werden die Verse, wegen der genauen Proportion, für das Ohr seyn; und wenn in der Versification nichts in Betrachtung käme, als die Vergnügung des Ohrs, so würde man diese Proportion hier eben so wenig, als in der Musik, verlassen dürfen.) Allein zwischen poetischen und musikalischen Compositionen findet der Unterschied statt, daß in dem ersteren mit den Tönen dem Geiste zugleich Ideen zugeführt, in den letztern hingegen blos

Töne mitgetheilt werden. In der Poesie ist das Vergnügen, welches aus den auf diese Art mitgetheilten Gedanken entspringt, der Hauptzweck, in der Musik hingegen das Vergnügen, welches die Töne an und für sich selbst gewähren. Es ist daher einleuchtend, daß die eine Kunst strenger an die Gesetze gebunden sey, welche die Töne dem Ohre angenehm machen, als die andre; denn wenn irgend in der Poesie, durch eine geringe Abweichung von den strengen Regeln der Composition, der Gedanke mehrere Kraft oder Grazie erlangen kann, so muß, zu Gunsten der höheren Gesetze, die Strenge der musikalischen gemildert werden, der Zweck muß dem Mittel, das Interesse des Verstandes dem Interesse des Ohrs vorgehen. Dieses ist es, was man Ausdruck in den Versen nennt. Es zeigt sich derselbe vorzüglich in solchen Abweichungen von der Regel, und giebt, wenn er mit Einsicht behandelt wird, der Versification eine Schönheit, welche die reizendste Melodie weit hinter sich zurückläßt.

Aus dieser Beschreibung kann man leicht einsehen, daß es hauptsächlich drei Punkte sind, auf welche es bei der Versification ankömmt. Der erste ist, das Ohr durch einen angenehmen Fluß des Verses zu vergnügen; diesen nenne ich die Melodie. Der zweite, dem Ohre durch Abwechslung in dem Numerus zu Hülfe zu kommen, weil es sonst durch die immerwährende Wiederholung der nehmlichen, wenn auch einer an und für sich

selbst guten Melodie ermüdet werden würde; die sem habe ich den Namen: Mannigfaltigkeit gegeben. Und der dritte, zu überlegen, welche Anordnung des Numerus die beste sey, um dem Geiste die Gedanken und Bilder in ihrer größten Stärke und Klarheit vorzuhalten — diese Anordnung komme nur mit den Gesetzen der schöneren Melodie überein, oder weiche zuweilen von denselben ab — und diesen habe ich den Ausdruck genannt. Ich will daher ietzt versuchen, die Gesetze der einfachen Melodie zu erklären, und zu zeigen, wie durch die Befolgung derselben die reinste Melodie hervorgebracht werde; welchen Regeln die Mannigfaltigkeit unterworfen sey, und in welchen Grenzen sie sich halten müsse, damit sie den Gesetzen der reinern Melodie nicht zu nahe trete; und welche Abweichungen von diesen Gesetzen, zu Gunsten des Ausdrucks, erlaubt seyen.

Die Verse bestehen aus Füßen und Pausen, und die Anordnung dieser Stücke ist es, von welcher alle Eigenschaften der Versification abhängen. Um alle Verwirrung zu vermeiden, will ich jeden dieser Punkte besonders betrachten, und daher erstlich von den Füßen sprechen, in so fern sie auf die Melodie Einfluß haben. Die Erfahrung zeigt uns, daß Verse, welche aus lauter Iamben zusammengesetzt sind, eine schöne Melodie haben; da aber, bei der Declamation solcher Verse, der Druck der Stimme allezeit auf die nehmlichen Stellen fällt, so würde eine solche Einförmigkeit das Ohr in die Länge ermüden; daher hat man Veränderungen erdacht, welche das Vergnügen der Mannigfaltig-

keit hervorbrächten, und zwar so, daß die Melodie nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern sogar vervollkommen würde. — — — — —

III.

Nachdem ich bis jetzt von der Melodie und Mannigfaltigkeit in den Füßen gehandelt habe, sollte ich nunmehr zu dem dritten Artikel, den Ausdruck, übergehen, allein es ist nothwendig, zuvor den zweiten Haupttheil des heroischen Verses, dessen ich oben unter dem Namen der Pausen erwähnt habe, zu betrachten.

Es giebt zwei poetische Pausen: die eine ist die Cäsurpause, die andre will ich die Endpause nennen. Die Cäsurpause theilt den Vers in gleiche oder ungleiche Theile; die Endpause schließt denselben. In einem Verse kann es mehrere Cäsurpausen geben, aber, wie man leicht einsieht, nur eine Endpause.

Die Cäsurpause ist allen bekannt, welche nur einige Kenntniß von der Natur des Verses haben; die Endpause hingegen ist bis jetzt allen Schriftstellern über diesen Gegenstand entgangen. Dies ist auch die Ursache, warum man zur Zeit noch keine passende Idee von den Versen, im Gegensatz der Prose, gegeben hat; denn der Gebrauch dieser Endpause ist es oft allein, welche den Unterschied zwischen beiden anzeigt. Die Endpause ist die Li-

nie, zwischen den Grenzen der Prose und des Verses; so lange diese da ist, können beide Grenzen unmöglich streitig werden, ist sie aber einmal weg, so ist es, in vielen Fällen unmöglich, die eine von der andern gehörig abzufondern.

Bemerken wir nicht, daß Verse anders als Prose geschrieben werden? Finden wir nicht, daß in jeder Versart jeder Vers an das Sylbenmaafs gebunden ist, das heisst, sich endigen muß, sobald die Anzahl von Sylben, welche in jedem Metrum festgesetzt ist, voll ist? Geschieht dieses nicht darum, um das Metrum deutlich anzuzeigen? und ist es das Auge allein, für welches das Sylbenmaafs bezeichnet werden muß; da es doch an und für sich über das Abgemessene in den Tönen nicht urtheilen und an einer auf dieses sich beziehenden Anordnung der Worte kein Vergnügen finden kann? Soll das Ohr, der einzige Richter über die Sylbenmaasse, welchem die Natur selbst das Vergnügen über die Gewahrnehmung derselben mitgetheilt hat, soll dieses allein ohne ein Zeichen gelassen werden, welches ihm die Vollendung des Sylbenmaasses anzeigt? Gäbe es in unrer Versification ein Gesetz, daß sich jeder Vers mit einer Pause in dem Sinne schliessen solle, so würden die Grenzen des Metrums hierdurch bestimmt seyn, und niemals verfehlt werden können. Da aber bekanntermaassen eine der grössten Schönheiten unseres ungereimten heroischen Verses darin besteht, daß der Sinn der Rede von einem Verse zu dem andern fortgeführt wird, so fürchte ich sehr, daß, in diesem Falle, das Sylbenmaass, ohne

ein Zeichen für die Vollendung desselben, oft durch den Sinn aufgehoben, und, nachdem es durch denselben in Unordnung gebracht worden, in bloße Prose verwandelt werden möchte. Wir dürfen uns nur einen Leser denken, welcher noch niemals das verlorne Paradies 10) gesehen hat, und auch nicht weis, daß es in Versen geschrieben ist, und den Fall setzen, daß diesem der Anfang dieses Gedichts, wie Prose geschrieben, zum Lesen vorgelegt werde. Folgendergestalt — —

„Of man's first disobedience, and the fruit of that forbidden tree, whose mortal taste brought death into the world, and all our woe, with loss of Eden! till one greater man restore us, and regain the blissful seat: Sing heavenly muse! that on the secret top of Horeb, or of Sinai, didst inspire that Shepherd, who first taught the chosen feed, in the beginning, how the heavens and earth rose out of chaos: or if Sion hill delight thee more, and Siloa's brook that flowed fast by the oracle of God, I thence invoke thy aid to my adventurous song; that with no middle flight intends to soar above the Aonian mount, whilst it pursues things, unattempted yet in prose or rhyme.“

10) Oder die Messiade — —

Sing unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung, die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollbrachte, und durch die er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem geschenkt hat. Also geschah des Ewigen Wille; vergebens erhob sich Satan wider den göttlichen Sohn; umsonst stand Iudaea wider ihn auf, er thats und vollbrachte die große Verlöhnung.

Ich setze den Fall so, daß der Vorleser nicht leicht ausfindig machen kann, daß das vorgelegte Stück Verse seyen, sondern es eher für poetische Prose halten muß.

Gleichwohl ist das Sylbenmaafs darin unwidersprechlich gut, und erfüllt alle Gesetze des englischen heroischen Verses. Allein die nemliche Endpause, von welcher ich gesprochen habe, ist es, welche nothwendig ist, um dieses ausser Zweifel zu setzen; und mit Hülfe derselben will ich jetzt unternehmen, die angeführte Stelle in ihrer wahren Gestalt, als ächte Verse, aufzuführen.

Man wird mir vielleicht mit folgenden Fragen entgegen kommen: wie kann zu Ende der Verse, deren Sinn unvollender ist, und deren letzte Worte, des Zusammenhangs wegen, mit den ersten Worten des folgenden Verses unmittelbar verbunden werden sollten, eine Pause gemacht werden? Dieses kann allerdings dazu beitragen, das Metrum genauer anzuzeigen, und die Melodie zu begünstigen; aber würde dadurch nicht der Sinn in Unordnung gebracht werden? und würde es wohl erlaubt seyn, das Interesse des Verstandes dem Vergnügen des Ohrs aufzuopfern?

Gewiss nicht. Wenn nun aber eine Endpause gemacht werden könnte, welche mit dem Sinne in gar keine Collision käme, würde diese nicht auf einmal das Interesse des Ohrs und des Verstandes vereinigen, und uns den Vers in seiner ganzen Schönheit und Kraft vor Augen stellen? Die Er-

klärung, wie dieses geschehen könne, ist es, welche mich jetzt beschäftigt. Es giebt zweierlei Pausen, welche ganz von einander verschieden sind: Pausen für den Sinn, und Pausen für die Melodie. Die erstern will ich Redepausen, die zweiten musikalische nennen. Die Redepausen sind es, welche bei uns in der Lehre von der Interpunction vorkommen, und im Schreiben verschiedene Namen und Zeichen erhalten haben: das Comma, das Semicolon, das Colon, und das Punctum. Alle diejenigen, welche lesen lernen, werden in der Natur dieser Pausen, wenn auch nicht genau, unterrichtet. Aber so schlecht sieht es um die Kunst zu lesen unter uns aus, daß man hier nunmehr am Ziele ist. Diese Kunst ist keinen Schritt weiter gegangen, als es die höchste Noth erforderte. Ihr einziger Zweck ist bisher der gewesen, daß man in den Stand gesetzt werde, den Sinn der Worte aus einander zu setzen, ohne welches das laute Lesen von keinem Nutzen seyn würde; und selbst zu diesem Zwecke sind sehr unangemessene Mittel erfunden worden. Der edlere und angenehmere Zweck dieser Kunst hingegen, die Bewegung der Seele und das Vergnügen des Ohrs, ist niemals in Betrachtung gezogen worden. Daher ist auch, unter andern wichtigen Zweigen dieser Kunst, der Artikel von den musikalischen Pausen, denen der Vers eine seiner Hauptschönheiten schuldig ist, vernachlässigt worden. Zwar hat die Cäsur unter uns einen Namen erhalten, aber dieses ist auch alles; denn wir sind eben so wenig von der Anwendung derselben in der Declamation

unterrichtet, als wir ein Zeichen für dieselbe im Schreiben haben: und von der Endpause, bei weiten der wichtigsten unter den zwei musikalischen Pausen, haben wir nicht einmal geträumt. Die Folge hiervon ist, daß die Leute einen unvollkommenen Unterricht in der Kunst Prose zu lesen erhalten, und übrigens sich selbst überlassen werden, um die weit schwerere Kunst, Verse zu lesen, ohne Grundsätze, ohne Unterricht, und ohne Beispiele für sich zu erlernen, so daß sie natürlich in eine Menge Fehler verfallen müssen. Aber nichts setzt den großen Haufen von Lesern so in Verwirrung, nichts theilt ihre Meinungen so sehr, als die Art, auf welche diejenigen Verse gelesen werden müssen, deren Sinn nicht mit dem Verse zu Ende geht, und deren Ende einen nothwendigen Zusammenhang mit dem Anfange des folgenden Verses hat. Einige, welche die Nothwendigkeit, das Metrum kenntlich zu machen, einsehen, machen zu Ende solcher Verse eine Pause; da sie aber keine andern Pausen kennen, als Redepausen, so bedienen sie sich einer solchen, und sprechen die letzten Worte des Verses in dem Tone, dessen sie sich gewöhnlich bei dem Comma bedienen, um das kleinste Glied eines Satzes dadurch zu bezeichnen. Dieses ist aber in dem vorerwähnten Falle ganz unschicklich; weil sie auf diese Art einem unvollendeten Gliede der Rede das Ansehen eines vollendeten geben, und durch Zerreißung des Sinnes sowohl als der Worte, die Gedanken des Dichters oft verwirren. Andre hingegen, obgleich nicht so viele, und diese von der lächerlichsten Gattung der Leser,

lassen ihre Stimme zu Ende eines Verses in dem nehmlichen Tone fallen, dessen sie sich bedienen, um den vollenderen Sinn anzuzeigen, und hierdurch vernichten sie den Sinn ganz und gar. Wieder andre, von einer mehr enthusiastischen Art, schwingen sich, zu Ende jedes Verses, mit ihrer Stimme auf eine höhere Note, als es in den Redepausen gewöhnlich ist; allein obgleich eine solche immerwährende Wiederholung der nehmlichen hohen Note zu Ende eines Verses das Sylbenmaafs bestimmt bezeichnet, so ist sie doch, wegen ihrer Monotonie, unerträglich, und giebt der Declamation ein gefangartiges Ansehen, welches für jedes Ohr äußerst unangenehm ist, das Ohr des Vorlesers ausgenommen, welcher, im Ganzen genommen, über seinen Ton sehr entzückt ist, und sich einbildet, andre müssen eben so viel Geschmack daran finden. Ein Declamateur dieser Gattung war es, zu welchem Cäsar sagte: „wenn du liest, so singst du, und wenn du singst, so singst du sehr schlecht.“ Um diese mannigfaltigen Fehler zu vermeiden, hat der grosse Haufen von Lesern den, nach seiner Meinung, sicherern Weg gewählt, die Verse ohne die geringste Pause, die nicht ihren Grund in dem Sinne hat, unter einander zu werfen, und eben so zu lesen, wie sie diese Sätze lesen würden, wenn sie dieselben mit den nehmlichen Worten und in der nehmlichen Construction in Prose fänden. Durch diese Methode verwandeln sie die Poesie in etwas weit geringeres als Prose, in verwirrte Verse. Für solche Leser hat Milton umsonst an dem abgemessensten

Numerus in reimlosen Versen gearbeitet; seine Ordnung wird in Verwirrung, seine Melodie in Mißklang verwandelt. Umsonst für einen solchen haben Prior und Dryden die mannigfaltigsten Reime in den Stanzen erfunden; das letzte Wort wird von den Worten in dem folgenden Verse gewaltsam fortgetrieben, ohne einen Eindruck für das Ohr zurücklassen zu können; es verliert sich in einem Haufen von Wörtern, und die Beziehung desselben auf sein Correlativ, welche außerdem durch die gleiche Stellung beider Wörter in dem Verse, merkbar geworden seyn würde, geht verloren. Ubrigens wird man sich nicht darüber wundern, wie jemals die große Menge von Lesern diese letzte Methode leicht annehmen können, da sie alle Prose zu lesen gelernt haben, und es ihnen also wenig Mühe kostet die Verse auf die nehmliche Art zu lesen.

Aber — könnte man fragen — wenn diese Endpause weder durch eine Erhebung noch durch eine Senkung der Stimme ausgedrückt wird, wodurch kann sie denn eigentlich bezeichnet werden?

Die Antwort hierauf ist leicht: durch gar keine Veränderung der Stimme vor derselben. Dieses wird hinreichend seyn, sie von den andern Pausen zu unterscheiden, da von diesen jedesmal eine Veränderung der Note, entweder durch die Erhebung oder durch die Senkung der Stimme, vorhergeht, hier aber mit der Stimme bloß gehalten wird, daher ich sie auch die Haltpause nennen will. Denn es wird nö-

thig seyn, ihr einen Namen zu geben, wenn wir hinführo von ihr sprechen; und sie ist so wenig unter uns bekannt, daß sie bis ietzt weder einen Namen noch ein Zeichen im Schreiben hat, und dieses ist vielleicht zugleich die Ursache, daß sie so wenig bekannt worden ist. Denn hätte irgend ein Sprachforscher, nach Erklärung des Gebrauchs dieser Pause, ihr einen Namen und ein Zeichen im Schreiben gegeben, so hätte sie, wenigstens den Lesern von Geschmack, eben so allgemein bekannt werden müssen, als irgend eine der andern Pausen; da sie von so großer Wichtigkeit ist, daß es unmöglich ist richtig Verse zu lesen; ohne sich derselben zu bedienen; und dieses ist nicht genug, oft ertheilt sie auch der profaischen Declamation eine der größten Zierden und giebt ihr die meiste Kraft.

Diese Haltpause ist es eben, deren wir bedurften, um zu allen Zeiten die Melodie zu erhalten, ohne jedoch mit dem Sinne in Collision zu kommen. Denn die bloße Pause bezeichnet an und für sich die Grenzen des Sylbenmaasses vollkommen, und kann, da sie blos durch einen Halt und durch keine Veränderung des Tons geschieht, auf den Sinn keinen Einfluß haben. Die Redepausen, oder die Pausen, welche den Sinn betreffen, haben alle eine Veränderung der Note; wo daher keine solche Veränderung statt findet, kann auch der Sinn nicht beeinträchtigt werden.

Dieses ist jedoch nicht der einzige Vorthail, den diese Haltpause den Versen verschafft, son-

dern sie verhindert auch die Monotonie, die Wiederholung eines und desselben Tons zu Ende jedes Verses, welche, so angenehm sie auch für ein noch ungebildetes Ohr seyn mag, einem feinern Ohre doch äusserst ekelhaft wird. Denn da diese Haltpause keinen eignen Ton hat, sondern allezeit den Ton des vorhergegangenen Worts annimmt, so verändert sich der Ton derselben beständig mit dem Sinne, und ist eben so verschieden, als dieser.

Ich will jetzt versuchen, dieses durch ein Beispiel zu erläutern, und zu diesem Zwecke die nemliche Stelle von Milton wählen, welche in dem vorhergehenden wie Prose gelesen wurde. Diese will ich in ihrer wahren Gestalt, in Versen, wieder herstellen, und dieses blos durch Beobachtung der Haltpause, welche ich, zu diesem Ende, wo es nöthig ist, zu Ende der Verse bezeichnet habe, so wie auch die Cäsurpause in den verschiedenen Theilen der Verse, in welche sie hinfällt.

Of man's first disobedience," and the fruit"
 Of that forbidden tree," whose mortal taste"
 Brought death into the world" and all our woe,
 With loss of Eden," till one greater man"
 Restore us," and regain the blissful seat,
 Sing heav'nly muse!" that on the secret top"
 Of Oreb, or of Sinai," didst inspire"
 That Shepherd," who first taught the chosen seed"
 In the beginning" how the Heav'ns and Earth"
 Rose out of chaos." Or, if Sion hill"

Delight thee more," and Siloa's brook, that flow'd"
 Fast by the oracle of God," I thence"
 Invoke thy aid" to my adventurous song:
 That with no middle flight" intends to soar"
 Above the Aonian mount" whilst it pursues"
 Things, unattempted yet" in prose or rhyme. 11)

Von dem ersten Vergehn des ungehorsamen
 Menschen

Und dem verderblichen Essen der Frucht des
 verbotenen Baumes,

Welches den Tod auf die Erde gebracht, und
 alles ihr Elend,

Mit dem Verlust von Eden; bis jener grössre
 Mensch uns

Die verlohrnen Rechte von neuem erwarb, und
 von neuem

Uns den feeligen Sitz der Unschuld wieder ge-
 wonnen:

Sing, o himmlische Muse, die auf dem gehei-
 meren Gipfel

11) Sing unsterbliche Seele der sündigen Menschen
 Erlösung"

Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit voll-
 brachte"

Und durch die" er Adams Geschlechte die Liebe
 der Gottheit"

Mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem ge-
 schenkt hat"

Also geschah" des ewigen Wille vergebens erhob
 sich"

Satan wider den göttlichen Sohn" umsonst stand
 Iudaea"

Wider ihn auf" er thats und vollbrachte die grosse
 Verlöbhnung"

Horebs, oder auf Sinais Höhn den Schäfer be-
 geistert,
 Der den erwählten Saamen zuerst gelehrt, wie im
 Anfang
 Himmel und Erde dem Chaos entsprang; — doch
 gefällt dir der Hügel
 Sions mehr, und der Bach Siloah, der nah am
 Orakel
 Gottes vorbeifließt: so ruf ich von da zu dem
 kühnen Gefange
 Deine Hülfe herab, der mit nicht gewöhnlichem
 Fluge
 Ueber den hohen Aonischen Berg sich zu schwin-
 gen gedenket,
 Und die geheiligte Spur von grossen Dingen
 verfolgt,
 Die sonst niemand vor mir in Prosa noch Reimen
 versucht hat.

(Uebers. von Zachariä.)

Bei der Wiederholung dieser Verse habe ich
 nichts verändert, sondern blos die Cäsur- und End-
 pausen genau angegeben. Wenn man diese sechs-
 zehn Verse betrachtet, so wird man finden, daß
 dreizehn darunter sich ohne eine Pause endigen.
 Werden nun so viele Verse in der Declamation un-
 ter einander geworfen, so lassen sie nicht die min-
 desten Spur der Verse zurück; denn es geht nicht
 nur das Sylbenmaass, aus Mangel der Bezeichnung
 desselben, verloren, sondern die Bewegung wird
 auch auf diese Art oft ganz und gar verändert,
 wie

wie man sehen kann, wenn man die beiden ersten Verse auf folgende Art wiederholt —

„Of man's first disobedience | and the |
fruit of | that' for | bid'den | tree whose |
mortal | taste brought, &c.“

Hier findet man, dass sich die Bewegung aus Vernachlässigung der Endpause, in allen folgenden Versen aus einer jambischen in eine trochäische verwandelt hat: da hingegen bei dem Gebrauche der Endpause —

—— an the fruit“

Of that' | forbid' | den tree | whose mor' |
tal taste“

das Ohr einen vollkommenen heroischen Vers, welcher aus Iamben besteht, erkennt. ¹²⁾

¹²⁾ „Die Engländer halten Miltonen für einen grossen Meister in der Verskunst. Er lasse, sagen sie, mit vielem Urtheile verschiedene Füsse abwechseln, und das eben sey die Ursache des Vergnügens, welches ihr Ohr an seinem Verse finde. Er gebe ihm mehr Mannigfaltigkeit, als irgend ein anderer ihrer Dichter, und nenne ihn daher auch selbst *a various measur'd Verse*.“

„In den ersten sechszehn Zeilen des verlohrnen Paradieses, sagen sie ferner, finden sich alle die abwechselnden Zusammenstellungen der Füsse, welche in ihren Iamben eingeführt seyen.“ — — —

„Ich muss hier über Miltons Versart eine Anmerkung machen. Es kann seyn, (ich hab' es nicht untersucht) dass in den ersten sechszehn Versen des Paradieses, oder vielmehr nur in vierzehn, denn zwei kommen doppelt vor, sich alle abwechselnde Zusammenstellungen der Füsse finden, die in den englischen Iamben eingeführt sind, das heisst, dass die übrigen

Nachdem ich das nöthige über die Endpause gesagt habe, will ich zu der Cäsurpause übergehen.

Ich habe diese beiden Pausen musikalische genannt; und sie den Redepausen entgegengesetzt; das Geschäft der einen besteht darin, die Melodie anzuzeigen, das der zweiten darin, den Sinn zu entziffern. Die Cäsur fällt, wie die Endpause, zuweilen mit der Redepause zusammen, zuweilen ist sie unabhängig von derselben, das heisst, sie steht da, wo keine Pause in dem Sinne ist. In diesem Falle ist sie von derselben Natur wie die Haltpause am Ende des Verses, welche ich eben beschrieben habe, und ist auch denselben Gesetzen unterworfen.

Die Cäsur ist keineswegs wesentlich in den Versen; die kürzeren Versarten sind ganz ohne dieselbe, und viele heroische Verse, in denen man keine findet, sind dennoch gute Verse. Es ist wahr, wenn der Sitz derselben mit Nachdenken verändert wird, so verschönert und bereichert sie die Melodie, und wird hierdurch eine grosse Zierde

Verse des Gedichts aus Theilen dieser ersten zusammengelezt sind. Dies ist nun zwar wohl Einschränkung des Mannigfaltigen, aber eine von viel zu weitem Umfange, ein blos scheinbares Sylbenmaass, das diejenige metrische Kraft, die in der Wiederholung liegt, nicht hat, denn eine unmerkliche Wiederholung ist keine, und das also, der Wirkung nach, der Sylbenzahl völlig gleich ist. Allein von derjenigen metrischen Kraft, die in bedeutenden Füßen liegt, scheint Milton vieles zu haben, und vornehmlich deswegen von seinen Landsleuten für einen grossen Meister in der Verskunst gehalten zu werden.“ *Ueber Sprache und Dichtkunst, Fragmente von Klopstock, 1 Th. S. 114 f.*

des Verses; gleichwohl ist dieses noch nicht das wichtigste Geschäft derselben. Wäre keine Cäsur, so könnte der Vers auf keine höhere Schönheit Anspruch machen, als auf die einfache Melodie; allein diese Pause eröffnet eine neue Quelle des Vergnügens bei den Versen, welche gewissermaassen der Harmonie in der Musik entspricht, und aus derjenigen Thätigkeit des Geistes entspringt, vermöge welcher er die Verhältnisse der auf diese Art getheilten Glieder eines Verses, wie auch in den folgenden Versen unter einander vergleicht. Um dieses desto deutlicher einzusehen, wollen wir erst untersuchen, was für Wirkung die Cäsur in einzelnen Versen hervorbringe, und dann neben einander stehende Verse in dieser Rücksicht zusammen vergleichen.

Was den Sitz der Cäsur betrifft, so haben einige behauptet, und unter andern Pope, mit ausdrücklichen Worten, daß kein Vers seinem Ohre musikalisch zu seyn schiene, in welchem nicht die Cäsur auf der vierten, fünften oder sechsten Sylbe sey. Einige haben die Herrschaft derselben noch auf die dritte und siebente erstreckt, während andre behauptet, daß sie in jedem Theile des Verses statt finden könne.

Man muß hierbei nur ein wenig unterscheiden, um diese verschiedenen Meinungen zu vereinigen. Wenn man blos die Melodie in Betrachtung zieht, so haben Pope und andre Recht, wenn sie den Sitz der Cäsur in der Mitte des Verses, oder doch so nah als möglich an derselben festsetzen; allein in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit

und den Ausdruck, giebt es keinen Theil des Verses, in welchem sie nicht, wie ich nachher zeigen werde, mit Vortheil angebracht werden könnte. Gegenwärtig will ich die Cäsur blos in Beziehung auf die Melodie betrachten; in welcher Rücksicht ich zugebe, dafs, um Verse von der schönsten Melodie hervorzubringen, die Cäsur entweder zu Ende des zweiten, oder zu Ende des dritten, oder in der Mitte des dritten Fusses stehen müsse.

Ich will von diesen drei Fällen Beispiele anführen, und zwar

- 1) von der Cäsur zu Ende des zweiten Fusses.
 Our plenteous streams" a various race supply;
 The bright ey'd perch" with fins of Tyrian dye;
 The silver eel" in shining volumes roll'd;
 The yellow carp" in scales bedropp'd with gold.

Von Blum und Frucht," so die Natur erschafft,
 Darf ich zur Lust," wie zum Bedürfnis, pflücken.
 Ich darf getrost nach allem Schönen blicken,
 Und atmen darf ich jeder Würze Kraft.

- 2) Zu Ende des dritten Fusses.
 With tender biller - doux" he lights the pyre,
 And breathes three amorous sighs" to raise the
 fire.

Oh say what stranger cause" yet unexplor'd,
 Could make a gentle Belle" reject a Lord?

Wie schön ist dieser Tag," so ganz gemacht,
 Des Lebens sich zu freun," in stiller Ruh.

die beiden leztern geben. Allein es giebt noch einen andern Grund dieses Vorzugs. In der Theilung der beiden andern Versarten ist, wenn wir blos auf die Quantität sehen, die Proportion genau die nehmliche: in der erstern wie 2 zu 3, und in der zweiten wie 3 zu 2; blos die Ordnung macht hier einen Unterschied. In den Versen, in denen die Cäsur den zweiten Fuß begrenzt, ist der kleinere Theil des Verses der erste, und der grössere der letzte; diese Ordnung ist nun in den Versen, in welchen die Cäsur zu Ende des dritten Fußes liegt, ganz die entgegengesetzte. Da nun der letzte Theil des Verses den stärksten und bleibendsten Eindruck auf das Ohr zurückläßt, so muß dieser Eindruck verhältnißmäßig desto grösser seyn, je grösser das Glied ist, das zu dem letzten Theile des Verses gehört. Diese Wirkung der Töne ist die nehmliche, welche durch einen Climax in dem Sinne hervorgebracht wird, wo immer ein Glied höher steigt, als das andre. Dieses verursacht auch einen Unterschied in dem Ganzen der Verse, welcher eine Wirkung hervorbringt, die derjenigen ähnlich ist, welche man in den einfachen Füßen findet, in denen entweder die End- oder die Anfangssylbe den stärksten Eindruck macht; wie der Iambe oder der Trochäus. Und so wie diejenigen Füße von einer edleren Gattung sind, deren Endsylben den stärksten Eindruck machen, so behaupten auch die Verse, deren letztes Glied das grösste ist, den nehmlichen Vorzug; denn sie haben den nehmlichen Vortheil über die andern, den der Iambe über

den Trochäen besitzt. In allen diesen Rücksichten verdient derjenige Vers, dessen Cäsur zu Ende des zweiten Fußes ist, den Vorzug vor den, in welchem sie nach dem dritten steht. Allein derjenige, welche durch eine Cäsur in der Mitte getheilt ist, übertrifft beide; und dieses nicht bloß aus der bereits angeführten Ursache, sondern aus dem nehmlichen Grunde, aus welchem der Band eines heroischen Verses, welcher mit einem Trochäus, dem ein Iambus folgt, anfängt, vorzüglich schön ist, denn da in diesem Falle die Cäsur allezeit nach einer unaccentuirten, die Endpause hingegen nach einer accentuirten Sylbe zu stehen kömmt, so erhält der Vers hierdurch eine Schönheit von derselben Natur, und erhält das Ansehn eines Trochäen, auf welchen ein Iambe folgt. Wir müssen auch nicht vergessen, zu bemerken, daß dieser nehmliche Umstand, vermöge dessen die Cäsur, in dieser Versart, stets auf einer unaccentuirten, die Endpause hingegen auf einer accentuirten statt findet, die Ursache einer Schönheit dieser Versart sey, welche aus der Vermischung der Abwechslung und der Gleichheit entspringt, und deren sich keine der übrigen Versarten rühmen darf, da in denselben beide; die Cäsur und die Endpausen auf accentuirten Sylben stehen. Durch die Wiederholung einiger Verse von jeder wird man dieses augenblicklich gewahr werden.

Dem schönsten Mädchen" weih ich dieses Lied
Und reine Li'ebe" füllt mein ganzes Herz.

2. The silver e'el" in shining volumes roll'd,
The yellow c'arp" in scales bedrop'd with
gold.
-

Von Blum und Fr'ucht" so die Natur er-
schafft,
Darf ich zur Lust", wie zum Bedürfnis pflü-
cken.

3. With tender billet - dou'x" he lights the
pyre,
And breathes three amorous sighs" to raise
the fire.
-

Wie schön ist dieser Ta'g" so ganz gemacht,
Des Lebens sich zu freun", in stiller Ruh.

Ich habe gezeigt, wie die Cäsur die Melodie der Verse verschönere und bereichere; jetzt will ich von dem andern wichtigern Geschäft derselben sprechen, vermöge dessen sie eine Hauptquelle der Harmonie in denselben ist. Vorher wird es aber nöthig seyn, zu erklären, was ich unter dem Ausdruck *Harmonie* in den Versen, verstehe.

Die Melodie, in der Musik, bezieht sich blos auf die Wirkungen, welche durch auf einander folgende Töne, und die Harmonie, im strengen Sinne des Worts, auf die Wirkungen, welche durch verschiedene neben einander stehende Töne, die wohl zusammen stimmen, hervorgebracht wer-

den. In diesem Sinne kann daher der Ausdruck Harmonie nie auf die Verse angewendet werden, da diese bloß von einer Person vorgelesen werden, und folglich bloß einer Succession der Töne fähig seyn können. Wenn ich daher diesen Ausdruck auf diese anwende, so brauche ich ihn bloß aus Mangel eines andern, um die Wirkung auszudrücken, welche aus der Beobachtung einer verhältnißmäßigen Proportion in den verschiedenen Gliedern der poetischen Composition entspringt. In diesem figürlichen Sinne hat man diesen Ausdruck auch in andre Künste eingeführt, welche gar keine Beziehung auf das Ohr haben. Wir sagen die Harmonie der Farben, die Harmonie der Theile eines Gebäudes, des menschlichen Körpers u. s. f.; gleichwohl können wir bloß von der Harmonie dieser Gegenstände sprechen, nachdem wir die verschiedenen Abstufungen der Farben und ihre Ordnung, die verschiedenen Theile eines Gebäudes oder des menschlichen Körpers untersucht, und in denselben Symmetrie gefunden haben. Auf gleiche Weise können wir nicht eher die verhältnißmäßige Proportion der verschiedenen Glieder des Verses beobachten, und folglich über die Harmonie des Ganzen urtheilen, als wenn wir zuvor einen Rückblick auf diese Glieder geworfen haben, welche anfangs nach und nach zu uns gelangten, aber in dem Gedächtnisse als ein coexistirendes Ganzes dastehn, und mit einem Blick übersehen werden können. Um daher diese Wörter, dem Sinne, in welchem ich mich derselben bedienen werde, gemäß, so genau als möglich zu bestimmen, so ver-

stehe ich unter der Melodie des Verses bloß ein Vergnügen, welches durch eine geschickte, den Gesetzen des Zeitmaasses und der Bewegung gemäße, Anordnung der wesentlichen Theile desselben, der Füße und der Pausen für das Ohr hervorgebracht wird; und wenn ich von der Harmonie des Verses rede, meine ich eine Wirkung, welche aus einer Thätigkeit des Geistes entsteht, wenn dieser die verschiedenen Glieder des Verses, welche schon nach den Gesetzen der Melodie geordnet sind, mit einander vergleicht, und eine richtige und schöne Proportion in denselben entdeckt.

Die erste und niedrigste Beobachtung der Harmonie entspringt aus der Vergleichung zweier Glieder des nemlichen Verses, welche auf die in den vorigen Beispielen erschienene Art getheilt sind, unter sich selbst. Die Schönheit der Proportion in den Gliedern, welche in jeder dieser Theilungen statt findet, ist in der Natur gegründet. In dem einen Beispiele, in welchem der Vers in zwei gleiche Theile getheilt wird, verhalten sich die Glieder desselben wie 1 zu 1, und in den andern beiden wie 2 zu 3, und wie 3 zu 2; diese Abtheilungen entsprechen genau dem schlechten und drei Viertel-Tact in der Musik, und stehen in einer musikalischen Proportion. Und da, wie ich vorhin gezeigt habe, das Vergnügen, bei der Vergleichung der Theile eines Ganzen unter einander, desto größer ist, je leichter und deutlicher der Geist die Proportion dieser Theile gewahr wird; so erfüllen diese drei Cäsuren, wovon die eine den Vers

in gleiche, die übrigen zwei aber in fast gleiche Theile theilen, dieses Gesetz; und sind daher von der angenehmsten Gattung.

Die folgende Beobachtung der Harmonie in der Versification, entspringt aus der Vergleichung zweier Verse mit einander, und aus der Bemerkung der verhältnißmäßigen Proportion der Glieder derselben, ob sie nemlich, vermittelt einer gleichen Theilung, einander genau entsprechen, wie in den bereits angeführten Versen, oder ob sie, vermittelt verschiedener Stellen der Cäsuren, von einander verschieden seyen, wie in folgenden Versen:

See the bold youth" strain up the threatning
steep,
Rush thro' the thickets" down the valleys
sweep.

Die Beobachtung dieser Gattung der Harmonie ist weit vorzüglicher, als die vorige; weil zu dem Vergnügen der Vergleichung der Glieder eines und desselben Verses unter sich in jedem Verse noch das Vergnügen der Vergleichung der verschiedenen Glieder der verschiedenen Verse unter einander hinzukömmt, und die Harmonie dadurch, daß sie, statt zweien, vier mit einander zu vergleichende Glieder hat, bereichert wird.

Das Vergnügen erreicht noch einen höhern Grad, wenn man eine grössere Anzahl von Versen mit einander vergleicht, und die verhältnißmäßige Proportion der Strophen, in Rücksicht auf Gleichheit und Verschiedenheit, beobachtet; wie in folgendem Beispiele:

Thy forests Windsor" and thy green retreats,
 At once the monarchs" and the muses seats,
 Invite my lays." Be present Sylvan maids,
 Unlock your springs" and open all your shades.

Hierin liegt der Grund zu einer fast unendlichen Mannigfaltigkeit in der Harmonie der Verse, welche mit der reichsten Melodie verbunden ist. Jeder Vers läßt drei Proportionen zu; zwei Reimzeilen gestatten mehr als sechs, je nachdem diese Proportionen in den verschiedenen Versen auf verschiedene Art verhältnißmäßig angeordnet werden; und wenn diese Reimzeilen mit andern Reimzeilen verglichen werden, so finden, in der Anordnung der verschiedenen Glieder derselben, doppelt so viele statt. So dafs es bei dem ersten Anblick befremdend seyn muß, zu finden, dafs so viele unsrer Dichter in eine solche Einförmigkeit des Metrums gefallen sind, da doch eine so grofse Mannigfaltigkeit desselben vor ihnen lag.

Allein die Ursache hiervon ist, dafs sie, ohne einige Kenntnifs der Grundsätze des Metrums, ganz nach dem Gehör und nach dem Beispiele andrer schrieben. Der poetische Numerus wurde nie von ihnen als Wissenschaft, die Versification nie als Kunst betrachtet. Ihre Ideen giengen folglich, bei der Composition der Verse, nie über die einfache Melodie hinaus, und die Kraft der Harmonie war ihnen ganz unbekannt. Kein Wunder also, dafs ein jeder derjenigen Melodie den Vorzug gab, welche das Glück hatte, ihm am meisten zu gefallen, und dafs er

das Metrum, in welchem sich diese Melodie befand, zum herrschenden Metro seiner Gedichte machte. *Pope*, welcher mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen von der Versification verstand, ob er gleich nicht in das innere Heiligthum des Numerus gedrungen zu seyn scheint, hatte eine solche Vorliebe für die Pause zu Ende des zweiten Fusses, daß der Gang des Verses, in welchem diese vorkömmt, sein Lieblingsgang gewesen zu seyn scheint; ich kann dem Leser in verschiedenen seiner Werke bisweilen vier, sechs, ja wohl acht auf einander folgende Reimzeilen vorlegen, in welchem keine andre Pause zu finden ist. Und dieses ist eine der Hauptquellen der Monotonie, welche alle Leser von Geschmack in seinen Versen, trotz der reichen Melodie derselben, aussetzen haben. Denn je reicher die Melodie, desto leichter kann sie, ohne die Würze der Abwechslung, in der Länge ermüden. — Im Ganzen genommen scheint die Abwechslung in *Popes* Versen zufällig, und die Einförmigkeit studirt zu seyn. — 13)

-
- 15) Die nehmlichen Grundsätze, nach welchen Herr *Sheridan* die Theilung der Verse durch eine Cäsur beurtheilt, wendet er in dem folgenden auf die Theilung derselben durch mehrere Cäsuren und durch halbe Pausen an; und zeigt, daß die letztere Theilung den Versen noch grössere Vorzüge verschaffe, als die erstere, weil durch dieselbe nicht nur in den einzelnen Versen mehr Glieder der Vergleichung gebildet, sondern auch die Reimzeilen einer reichern

IV.

Ich komme jetzt zu dem letzten und zwar dem Hauptzweige des poetischen Numerus, dem Ausdruck. Ausdruck in den Versen nenne ich eine solche Wahl und Anordnung der Theile desselben, durch welche die Gedanken oder Empfindungen verstärkt und der Seele näher gelegt werden. Da der Hauptzweck aller Reden, sowohl in Prose als in Versen, in der Mittheilung der Gedanken und Empfindungen besteht, so behauptet dieser Theil des Numerus, welcher sich unmittelbar hiermit beschäftigt, vermöge der Würde seines Endzwecks, einen höhern Rang, als die übrigen Theile desselben. Die Melodie kann man ganz als ein sinnliches Vergnügen betrachten. Die Harmonie setzt eine Kraft des menschlichen Geistes die Kraft zu vergleichen in Bewegung, und die Wirkung, welche aus der Bemerkung schön abwechselnder Proportionen entspringt, kann theils als ein geistiges, theils als ein sinnliches Vergnügen betrachtet werden; denn die Hauptgegenstände welche den Geist hier beschäftigen, sind Verhältnisse, keine Gedanken, Töne, keine Empfindungen. Da nun aber der Hauptzweck des Denkens Gedanken und Empfindungen, nicht Töne, sind, so wird der Geist mit weit größerer Freude den congenialischen

Harmonie fähig gemacht werden. — — Dieses alles bezieht sich jedoch mehr auf die Versification als auf den mündlichen Vortrag; in welcher letztern Rücksicht der Verfasser weiter unten auf diese Materie zurückkömmt.

Uebers.

Gegenstand gewahr, welcher sich eigentlich für ihn schickt, und das Vergnügen, welches aus dieser Gewahrnehmung entspringt, ist geistiger und geläuterter.

Da ich hier einen Unterschied zwischen Gedanken und Empfindungen verursacht habe, diese zwei Worte aber sehr oft als gleichgeltend betrachtet worden sind, so wird es nöthig seyn, ehe ich weiter gehe, die verschiedenen Bedeutungen anzuzeigen, in welchen ich dieselben brauche. Unter Gedanken verstehe ich bloße Ideen, welche der Gegenstand der Urtheilskraft der menschlichen Seele sind; unter Empfindungen, Ideen, die mit Bewegungen begleitet, welche ihren Grund in den Empfindungsvermögen derselben haben. Die Wirkungen dieser Bewegungen haben eine so nahe Verwandtschaft mit den körperlichen Gefühlen, daß diese sehr oft den nehmlichen Namen führen, und Gefühle der Seele genannt werden. Es giebt Ideen, welche der Geist mit Gelassenheit und Ruhe betrachten kann; andre hingegen, welche ihm nicht vorgelegt werden können, ohne daß es in Bewegung gerieth. Wenn die Seele durch diese Ideen stark angegriffen wird, und die Bewegungen merkbar heftig werden, so heißen diese Bewegungen Leidenschaften. Da nun diese in einer sehr genauen Verbindung mit der Sittenlehre stehen, so hat man in diesem philosophischen Zeitalter die Natur derselben sehr untersucht, und sich unendliche Mühe gegeben, sie zu beschreiben, zu erklären, und eine von der andern durch passende Namen zu unterscheiden. Allein der Zu-

stand der schönen Wissenschaften unter uns, ist, trotz unsrer Eitelkeit in diesem Puncte, so schlecht, daß nicht nur die feineren Bewegungen, denen doch die schönen Künste das Vergnügen, welches sie gewähren, hauptsächlich zu danken haben, nicht unter verschiedene Gattungen gebracht, und auf diese Art von einander unterschieden worden sind, sondern daß sogar der wesentliche Unterschied zwischen denselben und Leidenschaften übersehen worden ist, bis ihn unlängst der vortrefliche Verfasser der Grundsätze der Critik gezeigt hat.

Dieser erklärt eine Bewegung durch eine innerliche Thätigkeit der Seele, welche vorübergeht, ohne ein Verlangen zu erregen; wenn aber durch dieselbe ein Verlangen entsteht, so heißt die Bewegung Leidenschaft. Unter dem Verlangen versteht er einen innerlichen Antrieb, welcher macht, daß wir zur Handlung schreiten. So wie nun keine Handlung, ohne ein vorhergehendes Verlangen gedacht werden kann, so muß dieses Verlangen, um eine Handlung hervorbringen zu können, einen Gegenstand haben. Die Bewegung, welche von keinem Verlangen begleitet ist, muß eine Ursache haben, jedoch kann man, wenn man genau reden will, nicht sagen, daß sie einen Gegenstand habe.

Auf diese Art erklärt er diese beiden Aeufferungen des Empfindungsvermögens; allein er befindet sich in einer ziemlichen Verwirrung, um diesen Unterschied zu beweisen. „Wenn eine Bewegung, sagt er, bisweilen ein Verlangen wirkt, bisweilen

weilen nicht; so ist es wichtig, zu untersuchen, wodurch sich eine Leidenschaft von einer Bewegung unterscheide? Ich bin geneigt zu glauben, daß zwischen beiden ein Unterschied seyn müsse, da die Bewegung in allen Fällen vor der Leidenschaft vorherzugehn, und die Ursache oder Veranlassung derselben zu seyn scheint. Allein nach der strengen Untersuchung kann ich keinen solchen Unterschied zwischen der Bewegung und der Leidenschaft gewahr werden.“ Die ganze Schwierigkeit scheint mir daher zu entstehen, daß er die Art der Gattung entgegensetzen wollte. Hätte er aber die Art in Gattungen eingetheilt, und jeder derselben einen Namen gegeben, so würde der Unterschied zwischen diesen Gattungen deutlich worden seyn. Hätte er sich, zum Beispiel, des generischen Ausdrucks Bewegungen bedient, um alle Thätigkeiten der Seele damit auszudrücken; diese in solche, welche mit einem Verlangen zu handeln verbunden sind, und in andre, deren letzter Zweck in der Thätigkeit der Seele selbst liegt, eingetheilt, und die erstern Leidenschaften, die andern anders, etwa Rührungen genannt; so würde der generische und specifische Unterschied in dem Gebrauche dieser drei Wörter auf einmal in die Augen gefallen seyn. Denn die Rührung, welche, ohne Beziehung auf irgend eine Folge, in einer bloßen Thätigkeit der Seele besteht, kann der Leidenschaft, welche ein Verlangen zu handeln in sich schließt, sehrfüglich entgegengesetzt werden. Aber dieses ist nicht der einzige Fall, in welchem sich die scharfsinnigsten Männer, aus Mau-

gel schicklicher Ausdrücke, um ihre Unterscheidungen zu bezeichnen, in Verlegenheit befinden, wenn sie die unter uns noch neue Kunst der Critik behandeln. Nirgends ist jedoch dieser Mangel sichtbarer, als wenn man von den Gefühlen oder vielmehr derjenigen Gattung derselben zu handeln versucht, welche ich durch den Namen Rührungen von den übrigen unterschieden habe, diesen feinern Gefühlen der Seele, welche für das Auge unsrer Anatomiker des Geistes zu zart zu seyn scheinen. Die andre Gattung der Gefühle, welche unter dem Namen der Leidenschaften bestimmt ist, ist in der That mit hinreichender Genauigkeit behandelt worden, und in dieser Rücksicht hat die poetische Critik einen Ueberfluß an Regeln über diesen Punct; obgleich die Leidenschaften uns eine Nebensache in der Poesie sind, und blos zu einigen Gattungen derselben gehören, da hingegen das weit allgemeinere Geschäft derselben, welches in der Erregung der feineren Bewegungen oder Rührungen besteht, und der ganzen Poesie angehört, übersehen worden ist. Die Rührung ist eben so nothwendig für die Seele, als die Bewegung für den Körper; und wenn sie nicht von einer schmerzhaften Art, oder zu stark sind, so sind sie jederzeit mit Vergnügen verbunden, obgleich dieses in verschiedenen Graden, in Rücksicht auf die verschiedenen Gattungen derselben. Was nun den poetischen Numerus betrifft, so erhält dieser, durch eine beständige Folge von Rührungen, welche, unabhängig von den Gedanken, aus dem mechanischen Theile desselben

entspringen, den Geist in einem fortdauernden Zustande von angenehmer Bewegung.

Den Vernunftphilosophen, welche alle Wirkungen aus der Vernunft herleiten, mag es auffallend und paradox vorkommen, von Rührungen reden zu hören, welche, unabhängig von Gedanken, in der Seele entstehen. Aber ich möchte sie fragen, ob nicht eine schöne Musik eine Menge von Rührungen in der Seele erzeuge? und gewiss theilt wenigstens die Instrumentalmusik keine Ideen mit, und wirkt folglich nicht durch Gedanken, sondern erweckt die Gefühle durch ihre eigne Energie unmittelbar. Von der nehmlichen Natur sind auch die Rührungen, welche von dem Mechanischen in der Poesie abhängen; sie sind von denen, welche die Musik erregt, in Nebenumständen, aber nicht dem Wesen nach, unterschieden. Beide Künste haben eine gemeinschaftliche Materie, die Töne; beide eine gemeinschaftliche Modification dieser Materie, das Maass und die Proportion der Töne. Sie unterscheiden sich von einander darin, daß in der einen Kunst die Töne unarticulirt, und in der andern articulirt sind; in der Vocalmusik wird jedoch diese Verschiedenheit in Eintracht aufgelöst. Nun kennen wir aber nichts in der Natur, das in so hohem Grade fähig wäre, die Seele zu bewegen, und Rührungen in derselben zu erregen, als die Töne; und zwar entsprechen die durch dieselben bewirkten Rührungen jederzeit der Natur der Töne, welche dieselben erwecken. Rauhe, stürmische und unregelmässige Töne beunruhigen, ver-

wirren den Geist und verursachen unangenehme Gefühle. Sanfte, milde, abgemessene Töne hingegen erregen die angenehmsten Empfindungen.

Aus diesem Gesichtspuncte können wir sehen, was der poetische Numerus, wegen der unendlichen Verschiedenheit der feineren und zarten Gefühle, die er zu erregen fähig ist, für eine unerschöpfliche Quelle von Vergnügen für die Seele sey.

Dieses ist ausgemacht, wo keine Rührung ist, kann auch kein Vergnügen statt finden, wo aber die Rührungen zu stark sind, und Leidenschaften aufregen, da sind sie jederzeit mit Pein verbunden, so lange bis die Leidenschaft befriedigt ist; und wird diese unmäßig befriedigt, so erfolgt Ekel daraus. Allein in dem Vergnügen, welches aus sanfteren Bewegungen entspringt, ist sich der Geist einer reinern Art des Genusses bewußt, welcher mit keinem Schmerze verbunden ist, und dessen Fortsetzung keine Sättigung zurückläßt. Ohne Gefahr, sich zu ermüden, ist er in einer beständigen Bewegung, und genießt einer ruhigen Glückseligkeit, welche eben so weit von dem stürmischen Wesen der Leidenschaften, als von der Trägheit entfernt ist. Und hierin bestehen vorzüglich die guten Wirkungen, welche durch die Cultur der schönen Künste, unter denen die Poesie unstreitig den ersten Platz behauptet, hervorgebracht werden. Ich will jetzt zeigen, wie bewundernswürdig geschickt diese Kunst zu Errei-

chung dieses Zwecks sey, sogar durch den Mechanismus ihres Numerus. Und zwar will ich bei den Füßen anfangen, ohne jedoch unsern Hauptgegenstand, den Ausdruck, aus dem Gesicht zu verlieren; denn ich werde zeigen, daß jeder Fuß, seiner Natur nach, zu einer Gattung des Ausdrucks geschickter sey, als zu der andern. Wir wissen aus Erfahrung, daß diejenigen Füße, welche sich mit der stärksten Sylbe endigen, einen stärkeren Eindruck auf den Geist machen, als die, welche mit derselben anfangen. So sind der Iambe und der Anapäst kraftvollere Füße, als der Trochäus und der Dactylus. Ein Fuß, welcher auf keiner Sylbe einen Druck hat, kann gar keinen Eindruck machen, und ist folglich an sich unfähig einen Vers zu bilden, oder eine fortgesetzte Bewegung anzuzeigen; solche Füße sind der Pyrrichius und der Tribrachys. Sie müssen daher mit ndern Füßen vermischt werden, besonders mit dem Spondaus, dessen doppelter Eindruck das Ohr für den gänzlichen Mangel desselben in jenen Füßen entschädigt. Der Amphibrachys, welcher auf der mittlsten Sylbe einen Druck hat, ist ein doppelartiger Fuß: auf einer Seite betrachtet, ist er, in Rücksicht auf die beiden ersten Sylben, ein Iambus; auf der andern, in Rücksicht auf die beiden letzten, ein Trochäus. Allein da er sich mit dem Trochäus endigt, so erhält er hierdurch eine muntere Bewegung, welche ihn zu comischen Sylbenmaassen geschickter macht, als zu ernsthaften; da jedoch sein An-

fang jambisch ist, so ist er auch nicht gänzlich von den Ernsthaften ausgeschlossen, wenn sonst nur der Gegenstand einen muntern Ton zulässt. Der Spondäus, welcher, vermöge zweier Sylben von gleichem Gewichte, zwei gleichstarke Eindrücke macht, ist nicht so heftig, als der Iambus, dessen starke Endsylbe durch den Contrast mit der vorhergehenden schwachen doppelte Kraft erhält; allein wegen seiner Einförmigkeit ist er ernsthafter und feierlicher. Der Dactylus hingegen, welcher sich mit zwei schwachen Sylben endigt, ist zu schnell in seiner Bewegung, wenn er nicht durch den bedächtign Spondäus im Zaume gehalten wird, daher finden wir auch in dem alten heroischen Verse diese beiden Füße mit einander vermischt. Und der Spondäus ist wieder zu einförmig in seinen Theilen, um für sich allein eine angenehme Bewegung hervorzubringen, welche nothwendig eine gewisse Mannigfaltigkeit erfordert, und verlangt daher, daß andre Füße mit ihm abwechseln. Auf diese Art finden wir denn, daß, von den angeführten acht Füßen, viere unfähig sind, für sich allein eine Versart hervorzubringen. Der Dactylus bewegt sich zu schnell; der Spondäus zu langsam und gleichmäßig, und der Pyrrichius und Tribrachys machen gar keinen Eindruck, und können folglich auch keine Bewegung bilden. Und so sind der Versarten nothwendig auf vier Gattungen zurückgeführt, auf die trochäische, die jambische, die amphibrachische, und die anapästische Versart. Ich will jetzt von die-

fen verschiedenen Versarten Beispiele geben, aus denen zugleich die verschiedenen Eigenschaften und Kräfte derselben erhellen werden.

Erstlich von der trochaischen:

So'fily | swe'et in | Ly'dian | meas'ures
 Soo'n he | foo'th'd his | so'ul to | pleas'ures
 Wa'r he | sung' is | toi'l and | troub'le
 Hon'our | but' an | empty | bub'ble
 Nev'er | en'ding | still'be | gin'ning
 Figh'ting | still' and | still' des | troy'ing
 If' the | world' be | worth' thy | win'ning
 Think' O | think' it | worth' en | joy'ing
 Lov'ely | Tha'is | fit's be | side thee
 Ta'ke the | good' the | gods' pro | vi'de thee. 14)

Töne sanft, du Lydisch Brautlied!

Wieg ihn ein in süsse Wollust!

Krieg, o Held, ist Sorg und Arbeit;

Ehrsucht gleich den Wasserblasen:

Wächst immer, füllt sich nimmer;

Kämpft stets, muß stets verheeren.

Sauer ward der Sieg der Welt dir:

Nimm, o! nimm hier die Belohnung!

14) Dieses Beispiel ist, nebst den zwei folgenden, aus *Dryden's Alexander's Feast* genommen. Die vortrefliche Uebersetzung von Herrn Professor Ramler, welche ich beigelegt habe, vertritt die Stelle deutscher Beispiele für die Ideen des Verfassers, da sie auch in Rücksicht des Mechanischen mit dem Original übereinstimmt. S. Ramlers lyrische Gedichte, S. 30, f.

Uebers.

Thais sitzet dir zur Seite:

Nimm den Lohn! ihn gab ein Gott dir.

Hier paßt die trochäische Bewegung ganz vorzüglich zu der Fröhlichkeit der Empfindungen; allein in der nehmlichen Ode, wo die Empfindung einen stärkern Ausdruck verlangt, bedient sich der Verfasser auch stärkerer Füße, des Iamben und des Anapästs. Den Iamben braucht er z. B. in folgenden Versen:

Sooth'd with | the sou'nd | the King | grew
vain,

Fought a'll | his bar' | tles o'er | again',

And thrice | he rou | ted a'll | his fo'es |

And thrice | he flew | the fla'in.

The mas' | ter sa'w | the mad' | nefs rise,

His glow' | ing cheék | his a'r | dent ey'es,

And while | he heav'n | and earr'h | defy'd,

Chang'd | his hand' | and check'd' | his pri'de.

Siegprangend fühlt der Held das Lied:

Nicht alle seine Schlachten durch,

Besieget dreimal seinen Feind,

Schlägt dreimal den er schlug.

Der Sänger merkt, wie Wuth ihn schwellt,

Die Wange glüht, das Auge strahlt:

Schnell, weil er Erd' und Himmel pocht,

Aendert er, und zähmt die Wuth.

So wie aber die Empfindungen heftiger werden, begnügt er sich nicht mit dem Iambus, sondern nimmt seine Zuflucht zu dem heftigern Ana-

päst. Man kann die verschiedenen Grade einer gleichen Kraft in diesen zwei Füßen nicht besser gewahr werden, als in folgender Stelle, in welcher der erste Vers jambisch ist, und die übrigen aus lauter Anapästen bestehen.

Reven'ge | reven'ge Timo' | theus cri'es —
 See the fu' | ries ari'se,
 See the sna'kes | that they ré'ar,
 How they his's' | in their ha'ir;
 And the spa'r | kles that fla'sh | from their eye's.

Gieb Rach! gieb Rach! gieb Rach! heult alles
 laut.

Sieh die Furie naht!
 Sieh die Schlang um den Schlaf,
 Wie sie rollt, wie sie zischt,
 Wie die Flamme den Augen entfährt!

Das amphibrachische Sylbenmaafs, in welchem dieser Fuß allein gebraucht wird, ist blos lebhaften und comischen Gedanken angemessen, z. B.

If e'e'r in | thy si'ght I | found fa'vour | Apol'lo
 Defend' me | from a'll the | disas'ters | that
 follow.

Wenn mancher Mann wüßte, wer mancher
 Mann wär,

Thät mancher Mann manchem Mann manch-
 mal mehr Ehr.

Man könnte hier einwenden, daß es nicht sowohl die Bewegung in den Versarten, als viel-

mehr die Materie und die Natur der Gedanken sey, welche die verschiedenen Wirkungen auf den Geist hervorbringe. Es ist wahr, Gedanken erregen eben so wohl Rührungen, als die Töne, welche dieselben ausdrücken; aber beide sind doch zwei verschiedene Urfachen, deren jede die nehmliche Wirkung besonders hervorbringt, und wir müssen uns in Acht nehmen, sie nie so mit einander zu vermengen, daß wir dasjenige, was oft die Wirkung der vereinigten Kräfte beider Urfachen ist, einer einzigen zuschreiben. Um sich zu überzeugen, daß die Bewegung der Töne allein, unabhängig von dem Gedanken, ähnliche Bewegungen in der Seele erzeuge, lasse man die Bewegungen dieser verschiedenen Füße auf der Trommel schlagen, oder auf der Trompete blasen, und sie werden gleiche Wirkungen hervorbringen. Wenn die Trommel oder die Trompete das Zeichen zum Angriff giebt, so geschieht die Bewegung in lebhaften Iamben, oder in noch heftigern Anapästern, um den Geist, durch die Erregung eines ähnlichen Gefühls, als ein Geschäft dieser Art voraussetzt, zur Thätigkeit zu erwecken, und ihm Muth einzuflößen. Würde hingegen dieses Zeichen in Dactylen oder Trochäen gegeben, so würde gewiß keiner, durch die Anhörung desselben,

—— a month's mind to combat¹⁵⁾

bekommen. Vielmehr sind dieses die Bewegungen, welche der Ordre zum Rückzuge angemess-

15) Eine Sehnsucht nach der Schlacht.

fen find. Alle Verschiedenheit, welche in der Musik, von dem lebhaftesten Walzer an bis zu der langsamen Menuet, gefunden wird, hängt hauptsächlich von einer den poetischen Füßen ähnlichen Bewegung ab; die muntern fröhlichen Füße gehen von den stärkern zu den schwächern Noten über, wie der Dactylus und Trochäus, die heftigern hingegen von den schwachen zu den starken, wie der Iambe und der Anapäst. Die verschiedenen von Vermischungen der Töne, welche den Spondäen, Pyrrichien und den andern Füßen entsprechen, machen alle Verschiedenheit aus, welche man in dem Ausdrücke der musikalischen, sowohl als der poetischen Compositionen antrifft. Auf der andern Seite können die Gedanken allein, unabhängig von den Tönen, eine ihrer verschiedenen Natur gemäße Mannigfaltigkeit von Rührungen erregen. Eine Reihe von düstern Gedanken, wie sie aus der Melancholie entspringen, verursacht eine langsame einförmige Bewegung der Lebensgeister, ähnlich derjenigen, welche durch Spondäen hervor gebracht wird. Eine Folge von fröhlichen lebhaften Gedanken, wie sie uns die Freude einflößt, ist mit einer lebhaften abwechselnden Bewegung verbunden, ähnlich denjenigen, welche das trochäische und dactylische Sylbenmaafs erregen. Dahingegen die Gedanken, welche aus heftigern Leidenschaften entspringen, solche Bewegungen in uns rege machen, welche denjenigen ähnlich sind, die durch das jambische und anapästische Sylbenmaafs gewirkt werden.

Archilochum proprio rabies armavit jambo.

Das nehmliche finder bei den übrigen Füßen und den verschiedenen Vermischungen derselben statt. Wird nun diesen Gefühlen durch die Sprache Luft gemacht, so verfällt der Mensch natürlicherweise von selbst in diejenige Art von Bewegung seiner Stimme, welche derjenigen, die durch das Gefühl in seiner Seele hervorgebracht wurde, entsprechend ist; und die Dactylen, Anapästien, Trochäen, Iamben und Spondäen herrschen sogar in dem gemeinen Leben, je nachdem es die Natur der ausgedrückten Empfindungen mit sich bringt. Die Nachahmung der Natur, von Seiten des Dichters, in der Anordnung der Worte bei der Composition der Verse besteht daher darin, daß er Sorge trage, daß die Bewegung, vermittelt des richtigen Gebrauchs der verschiedenen Füße, der dargestellten Empfindung angemessen sey; und dieses ist die erste und allgemeinste Quelle des Ausdrucks in den Sylbenmaassen. Diese Art des metrischen Ausdrucks ist es, welche die Griechen *to prepon* und die Römer *decorum* nannten, und die von diesen Nationen sehr studirt und auf Kunstregeln zurückgeführt wurde; da sie hingegen von den Neuern nur wenig erkannt oder beobachtet worden ist, außer in so weit sie hierin der Leitung der Natur gefolgt sind.

Der heroische Vers läßt alle Gattungen von Füßen zu, und setzt daher den Dichter in den Stand, jeder Empfindung — sie sey feierlich oder munter, heftig oder sanft, schnell oder langsam — durch eine angemessene Bewegung, ihren eigenen

Ausdruck geben zu können. Und obgleich hierbei die bloße Mannigfaltigkeit in den Versen nicht wenig zu der Schönheit derselben beiträgt, — wegen des Vergnügens, das mir aus der Abwechslung entspringt — so entsteht der wichtigste Vortheil dieser Mannigfaltigkeit erst aus der richtigen Anordnung derselben, durch welche die Empfindung Ausdruck erhält.

Der englische heroische Vers behauptet unstreitig den Vorzug vor dem heroischen Verse der Alten. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß, durch den Gebrauch von acht Bewegungen, eine weit grössere Verschiedenheit und Kraft des Ausdrucks in unsern heroischen Vers gebracht werden könne, als es bei den Alten, durch den Gebrauch von zweien, möglicherweise geschehen konnte. Sie konnten der Empfindung blos einen allgemeinen Ausdruck geben, indem sie, durch den Gebrauch mehrerer auf einander folgender Dactylen oder Spondäen, eine gleichförmige Schnelligkeit oder Langsamkeit des Sylbenmaasses bilden; wie man dieses auch in den Versen findet, welche alle Kunstrichter im Munde führen. Der erste Vers ist dactylisch, und drückt Schnelligkeit aus —

Quadrupedante purem sonitu quatit ungula
campum.

der zweite spondäisch, und zeigt Anstrengung an —

Olli inter sese magna vi brachia tollunt.

Allein bei dem Gebrauche unsrer verschiedenen Bewegungen, finden wir es durch Bei-

spiele bestätigt, daß nicht blos die Hauptempfindung, sondern jedes einzelne Gefühl, ja jede einzelne Idee eine besond're Kraft erhalten könne; und daß es keine Bewegung der Seele gebe, die, sie sey so unregelmäßig als sie wolle, nicht eine ihr ähnliche Bewegung in unserem Verse finde, ohne daß das Metrum dadurch zerstört werde.

Ehe ich weiter gehe, muß ich zuvor noch zeigen, unter welchen Einschränkungen unfre Füße gebraucht werden müssen, und was für Combinationen derselben nicht geduldet werden, weil sie das Metrum zerstören. Man wird sich erinnern, daß ich in dem Vorhergehenden einen Unterschied zwischen den Füßen, welche eine ähnliche Bewegung wie in Iamben haben, und denen, bei welchen dieses der Fall nicht ist, gemacht habe. Von der erstern Gattung sind: der Spondäus, der Amphibrachys und der Anapäst; von der letztern der Trochäus und der Dactylus. Iene können homogene, diese heterogene Füße genannt werden. Die homogenen Füße können mit der nemlichen Freiheit gebraucht werden, wie die Iamben selbst; aber in Rücksicht der heterogenen, ist es ein unveränderliches Gesetz, daß zwei derselben nie in einem Verse zusammengestellt werden dürfen. Denn wenn gleich das Ohr die Unterbrechung des jambischen Sylbenmaasses durch einen solchen Fuß, wenn die erstere Bewegung unmittelbar nach demselben wieder anhebt, vertragen kann; so bilden doch zwei aufeinander folgende heterogene Füße ein so großes Stück eines entgegengesetzten Sylbenmaasses, daß das Ohr dadurch

beleidigt wird, indem der ganze Vers als eine unschickliche Vermischung sich selbst widersprechender Sylbenmaasse erscheint.

Bis jezt habe ich von dem Ausdruck, wiefern er die poetischen Füße betrifft, gehandelt; nunmehr will ich die Pausen, den andern Haupttheil des Verses, in dieser Rücksicht, untersuchen.

Wir haben bereits die Pausen, in Beziehung auf die Melodie und Harmonie, untersucht; laßt uns jezt dieselben, in Beziehung auf den Ausdruck, betrachten. Es ist gezeigt worden, daß, um Harmonie hervorzubringen, der Sitz der Cäsur an einer von den drei Stellen seyn müsse, welche den Vers in Glieder theilen, die eine musikalische Proportion gegen einander haben; und daß diese Theilung zu gleicher Zeit die reichste Melodie bilde. Allein in Rücksicht auf den Ausdruck giebt es keinen Theil des Verses, in welchem die Cäsur nicht statt finden könnte; denn der Ausdruck ist oft nur desto stärker, je mehr er von den strengeren Gesetzen der Melodie und Harmonie abweicht, und der Geist wird durch die Stärke dieses einen leicht für die Mängel der andern Theile entschädigt. Es sind zwei Punkte, von denen der Ausdruck, welcher aus dem Sitze der Cäsur entspringt, hauptsächlich abhängt. Erstlich: die Theilung in solche ungleiche Theile, daß kein musikalisches Verhältniß zwischen denselben statt findet. Zweitens:

Da die Cäsur entweder nach einem vollendeten oder nach einem halben Fusse angebracht werden kann, so dafs sie in den letztern Fall den Fuss zerschneider, so ist sie, je nachdem man sie auf die eine oder auf die andre Art braucht, verschiedener Anwendungen fähig.

Will man dadurch, dafs man den Vers durch die Cäsur in ungleiche Theile theilt, Ausdruck hervorbringen, so mufs es sich zeigen, dafs entweder der grössere Theil des Verses schlechterdings nothwendig sey, um die darin enthaltenen Empfindungen mit voller Kraft in einer ununterbrochenen Reihe vorzutragen; oder dafs die Gedanken, welche das kleinere Glied in sich schliesst, von solchem Gewicht in Rücksicht auf den Sinn oder das dargestellte Bild seyn, dafs sie der Menge von Lauten und der Zeit in dem andern Gliede das Gleichgewicht halten. In diesem Falle kann eine Cäsur nach dem ersten halben Fusse, welche den Zuhörer ganz unerwartet anhält, um eine einzige Idee zu betrachten, von grosser Wirkung seyn. — Was den zweiten Punct betrifft: ob die Cäsur nach dem vollendeten oder nach dem halben Fusse zu setzen sey? so mufs die Cäsur nach dem halben Fusse vorzüglich alsdann gebraucht werden, wenn der Sinn noch unvollendet ist, weil das Ohr auf den Schluß des Verses begierig ist, und noch mehr erwartet; daher sich diese Cäsur auch für alle Ideen und Bilder schickt, welche eine Fortdauer der Bewegung anzeigen. Die Cäsur nach dem ganzen Fusse hingegen ist vorzüglich geschickt, den Sinn zu

zu schliessen, weil das Ohr, einstweilen mit der Vollendung des Sylbenmaasses zufrieden, nicht in dem nehmlichen Zustande der Suspension gelassen wird, wie in jenem Falle; und diese Pause schickt sich besser, um Ideen der Ruhe oder Aufhörung der Bewegung auszudrücken.

V.

Wir haben bis jetzt alle Glieder des Verses hinreichend untersucht, so dafs wir mit dem Körper desselben, dafs ich mich dieses Ausdrucks bediene, genau bekannt sind; lafst uns nunmehr das Principium betrachten, welches, gleich der Seele, alle diese Theile in Bewegung setzt, und zu einem Ganzen vereinigt! und dann —

Pleas'd you shall hear, and learn the secret
power

Of Harmony — 16)

Ich habe gesagt, dafs dieses Princip die Emphasis sey, welche sowohl die Quantität als die Töne in den Versen bestimme. Wir wollen jetzt zu dem Beweise dieses Satzes schreiten; und zwar erstlich in Rücksicht auf die Quantität. 17)

16) Sollt ihr die geheime Kraft der Harmonie verstehen lernen.

17) Man weis aus dem Vorhergehenden, was Herr Sheridan unter der Quantität in der Poesie der Neuern versteht. Ueb.

Man wird sich erinnern, was ich anfangs über diesen Punct gesagt habe, daß zwar in einzeln ausgesprochenen Worten die Quantität unsrer Sylben bestimmt, aber, wenn diese Worte nun in Sätze geordnet worden, der Veränderung unterworfen sey; daß alsdann die Länge in eine Kürze, und die Kürze in eine Länge verwandelt werde, jenachdem die Worte, in Rücksicht auf den Sinn, von größerer oder geringerer Wichtigkeit sind; daß dieser Sinn blos durch die Emphasis deutlich gemacht werden könne, und daß folglich die Emphasis der regulator der Quantität seyn müsse. Der kürzeste Weg, dieses zu beweisen, ist dieser, daß man die einige einzelne Worte vor sich nimmt, und zeigt, wie diese nehmlichen Worte nothwendig ihre Quantität verändern müssen, jenachdem sie auf verschiedene Art gebraucht werden. Zu diesem Zwecke will ich einige Worte aus dem Anfange des eben angeführten Verses herausheben, um sie in verschiedenen Beziehungen anzuwenden, und dann zu zeigen, welche Veränderung diese verschiedenen Beziehungen derselben in ihrer Quantität hervorbringen müssen.

Pleas'd thōu shalt h'ear — and learn the secret
power, &c.

Pleas'd th'ōu shalt hear — and thōu alone shalt
hear —

Pleas'd thou shalt hear — in spite of them shalt
hear —

Pleas'd thou shalt h'ear — tho' not beh'old the
fair —

Sollst du hören, o Freund — die Kraft der
Musik.

Und du sollst hören — du allein sollst es —
Du sollst es hören — trotz dem Widerspruch —
Du sollst sie hören, Freund — wenn gleich
nicht sehn, die Schöne.

In dem ersten Beispiele —

Sollst du hören und lernen — die Kraft der
Musik.

sind die Worte *Hören* und *Freund* beide gleich emphatisch, und folglich beide lang; dahingegen die Worte *du* und *sollst*, welche nach Maafsgabe des sinns, schnell übergangen werden, kurz sind.

In dem zweiten Beispiele —

Und du sollst hören — du allein sollst es
erhält das Wort *du*, als das wichtigste, die Haupt- oder vielmehr die einzige Emphasis; und bekommt, auf diese Art, nicht bloß seine natürliche Länge wieder, sondern, vermittelt der Emphasis noch einen höhern Grad derselben, als wenn es einzeln ausgesprochen wird; dieser höhere Grad wird durch die Verringerung der Quantität in den Worten *und* und *hören* compensirt. Das Wort *sollst* wird immer noch kurz ausgesprochen. Hier können wir auch bemerken, daß, obgleich *du* in dem ersten Theile des Verses lang ist, dieses Wort doch, wegen der stärkern Emphasis des Wortes *allein*, in dem zweiten kurz werde,

du *allein* sollst es.

In dem dritten —

Du sollst es hören — trotz dem Widerspruch bekommt *sollst* die Emphasis, und folglich auch eine lange Quantität.

Und in dem vierten —

Du sollst sie hören Freund — wenn gleich nicht sehn, die Schöne.

trägt der Sinn die Hauptemphasis auf das Wort *hören* über, welches dem Worte *sehn*, in dem letzteren Theile des Verses, entgegengesetzt ist, und giebt demselben eine verhältnismässige Länge. Die Worte *du* und *sollst* werden wieder kürzen, und selbst des Wort *Freund* leihet dem wichtigern Worte *Hören* etwas von seiner Zeit.

Aus diesen Beispielen ist es klar, dass die Quantität unsrer Sylben gar nicht bestimmt sey. Ist es aber nicht äusserst schwer, kann man fragen, in diesem schwankenden Zustande ein richtiges Zeitmaass zu beobachten? So ist es allerdings; und um dieses mit Genauigkeit thun zu können, wird beides, Unterricht und Uebung erfordert. Um die hierbei obwaltende Schwierigkeit einzusehen, wollen wir einen vergleichenden Blick auf den Zustand der römischen Quantität und der unsrigen werfen. Bei den Römern war die Quantität der Sylben entweder unveränderlich festgesetzt, die Worte mochten nun einzeln, oder in Sätzen, ausgesprochen werden; oder wenn eine Veränderung derselben statt fand, so geschah sie nach gewissen einfachen Gesetzen der Anordnung, und wurde jederzeit durch die Anordnung selbst ange-

deutet. So machte zum Beispiel das Gesetz der Position, wie sie es nannten, eine Sylbe, welche außerdem kurz war, jedesmal lang; das heisst, wenn auf ein Wort, dessen letzte Sylbe sich mit einem Consonanten endigte und kurz war, ein anderes folgte, welches mit einem Consonanten anfang, so wurde diese letzte Sylbe des erstern Words, durch eine solche Position, in eine lange verwandelt.

Hier kann ein Zweifel entstehen, ob die Römer, bei der Beobachtung dieses Gesetzes der Position, wirklich den Ton dieser Sylben verändert, und sie als Längen anders ausgesprochen haben, als da sie noch Kürzen waren. Ich bin der Meinung, das dieses nie eine Veränderung in der Pronuntiation ihrer Worte verursacht habe; da die Verschiedenheit der Quantität leicht ohne dieselbe deutlich gemacht werden kann. In einigen Fällen gab das Gesetz der Position der erstern Sylbe nothwendig eine längere Dauer; denn es giebt gewisse Consonanten, welche durch so ganz ungleiche Lagen der Sprachorgane gebildet werden, dafs, nach Aussprechung des einen, einige Zeit erfordert wird, um die Organe in die zur Bildung des andern erforderliche Lage zu setzen; und hierdurch wird die Dauer der erstern natürlicherweise verlängert. Ist dieses aber nicht der Fall, und kann ein Consonant schnell nach einem andern gleichartigen Consonanten ausgesprochen werden, so mufs der Vorleser, vermöge des Gesetzes der Position, der erstern Sylbe, durch einen verhältnismässigen Stillstand der Stimme, die gehörige Länge geben. Da nun

dieses Gesetz der Position beinah das einzige war, welches eine Veränderung in der Quantität ihrer Sylben veranlafste, und da es zugleich allezeit ein in die Augen fallendes Zeichen für diese Veränderung war, so sollten wir geneigt werden, uns einzubilden, dafs die Beobachtung der Quantität unter den Römern keine Materie von grofser Schwierigkeit gewesen fey. Und dennoch finden wir, dafs sie selbst ganz anders hierüber dachten; diese Sache wurde keineswegs dem Zufalle überlassen, auch glaubte man nicht, dafs sie in Conversationen aufgefaßt werden könne; nein, sie machte einen der frühesten Zweige ihrer Erziehung aus, und wurde durch eigne Lehrmeister nach Regeln gelehrt. Wenn die Kinder von dem Grammatiker in der Kraft der Buchstaben, dem Buchstabiren und Lesen unterrichtet worden waren, dann wurde der Lehrmeister der Musik gerufen, um ihnen die richtige und genaue Quantität ihrer Sylben, und die eigentliche Intonation ihrer Accente zu lehren. Wenn sie nun in einer Sprache, in welcher die Quantität der Sylben entweder unveränderlich festgesetzt, oder durch wenig leichte Regeln bestimmt war, so viele Bemühungen für nöthig hielten; wie weit nöthiger mufs eine solche Sorgfalt bei uns seyn, wo sich die Quantität der Sylben beständig mit dem Sinne ändert, und niemals durch Regeln bestimmt werden kann.

Ich will nun noch einige Beispiele von der nothwendigen Verbindung zwischen dem Sinne

und der Quantität, und von dem Beistande geben, durch dessen gegenseitige Leistung beide erkannt werden. 18)

*Und sie sollte lügen können?
Lügen nur ein einzig Wort?
Nein! in Flammen will ich brennen,
Zeitlich hier und ewig dort;
Der Verdammnis ganz zum Raube
Will ich seyn, wofern ich nicht
An das kleinste Wörtchen glaube,
Welches dieser Engel spricht.*

Das Wort *sie* in dem ersten Verse dieser Strophe ist kurz, weil die Emphasis, wie aus dem zweiten Verse erheller, auf dem Worte *lügen* liegt —

*Und sie sollte lügen können?
Lügen nur ein einzig Wort?*

18) Einige Beispiele des Verfassers:

— but follow me,
And I will bring thee where no shadow stays
Thy coming, and thy soft embraces, he
Whose image th'ou art him thou shalt enjoy
Inseparably thine, &c.

—
Lest with a whip of scorpions I pursue
Thy ling'ring, or with one stroke of thi's dart
Strange horror seize thee —

—
Such pleasure took the serpent to behold
This flowery plat, the sweet recess of Eve.
Thus early thus alone —

Wollte man *sie* lang aussprechen, so würde nicht nur der Sinn sondern auch die Reinheit des Sylbenmaasses verlohren gehen.

In einer andern Strophe der nehmlichen Elegie hingegen muß dieses Wort lang gelesen werden — weil es die Emphasis hat.

Andre mögen andre loben,
Und zu Engeln sie erhöhn!
Mir, von unten auf bis oben,
Dünkt, wie Sie, nicht Eine schön.
Wie von aussen, so von innen,
Dünkt auch nüchtern meinem Sinn,
Sie der höchsten Königinnen
Aller Anmuth Königin.

Man vergleiche beide Beispiele, in Rücksicht auf den Vers Bau miteinander,

Und sie sollte lügen können

* *

Dünkt, wie Sie, nicht Eine schön
und man wird sich augenblicklich überzeugen,
wie sehr sich derselbe nach der Emphasis richten müsse.

In dem vorlezten Verse der folgenden Strophe —

Wenn man mir ein Mädchen nennt,
Als das schönste unter allen;
Wenn man sagt: Ein jeder brennt
Diesem Mädchen zu gefallen:
O dies ist sie! dies, dies, dies,
Ist mein Mädchen ganz gewiss.

verändert sich die Quantität des Worts *dies*, so wie sich die Emphasis verändert.

O dies ist sie! dies, dies, dies,

Im Anfange ist *dies* kurz

O dies ist sie

weil die Emphasis auf dem Worte *ist* liegt. Der Dichter will hier blos sagen, daß dies sein Mädchen *sey*; aber unmittelbar hierauf

dies, dies, dies,

verweilt er bei dem Bilde derselben, die Emphasis wird auf *dies* übergetragen, und dieses muß — wenigstens das erste und drittemal — lang ausgesprochen werden.

Dies, dies, *dies*,

Daß das zweite *dies* kürzer ausgesprochen wird, als das erste und dritte, scheint nicht blos in dem Versbaue, sondern selbst in der leidenschaftlichen Aussprache solcher Wiederholungen gegründet zu seyn; eine solche Kürze gleicht dem Schatten in der Malerei, und dient dazu, die vorhergehende und folgende Länge in ein stärkeres Licht zu setzen.

Sie liebte mich; doch wie — mit welchem Feuer —

Will nur gefühlt, und nicht beschrieben seyn

Wie ich dich liebe, liebt keine dich,
Wie du mich liebst, liebt keiner mich.

Warum ist *wie* in dem Verse

Sie liebte mich; doch wie — mit welchem
Feuer —

kurz? in den beiden letzten hingegen lang? Weil dieses Wort in jenem die Emphasis hat, in diesen nicht. Bei dieser Gelegenheit will ich zugleich bemerken, daß die Worte von dieser Gattung — wie *wie* — sehr viel zu der fehlerhaften Declamation beigetragen haben. Denn obgleich diese Worte, welche man unter die verschiedenen Rubriken der Conjunctionen, Präpositionen und Adverbien gebracht hat, ihre Natur sehr oft verändern, und verschiedene Modificationen anzeigen, welche blos durch die Emphasis deutlich gemacht werden können; so sind doch die Leser gewohnt, die nehmlichen Worte stets in dem nehmlichen Lichte zu betrachten, und — weil sie wissen, daß diese kleineren Redetheile selten emphatisch sind — geneigt, sie unbemerkt zu lassen, wenn sie auch, in Rücksicht auf den Sinn, die wichtigsten Worte in dem ganzen Satze seyn sollten.

Ich habe bewiesen, daß die Emphasis der regulator unsrer Quantität sey; jetzt will ich zeigen, daß sie auch die Noten der Stimme oder die Töne in der Declamation bestimme, und zu diesem Zwecke die nehmlichen vier Verse anführen, deren ich mich anfangs bei Erläuterung des ersten Puncts, bediente.

Sollst du hören, o Freund — die Kraft der
Musik

Hier sind die Worte *hören* und *Freund* beide gleich emphatisch, und müssen folglich beide in einem erhobenen Tone gesprochen werden, während die Zwischenworte eine niedrigere Note bekommen.

Und du sollst hören — du allein sollst es

In diesem Beispiele hat das Wort *du* die Hauptemphasis, und folglich einen höhern Grad von Erhebung der Stimme; das Wort *hören* verliert verhältnismässig von der Erhebung, welche es, in dem vorigen Beispiele, wegen der Emphasis hatte, und *sollst* fällt in eben dem Verhältnisse in seine Unbedeutenheit zurück.

Du sollst es hören trotz dem Widerspruch.

Hier bekommt das Wort *sollst* die Hauptemphasis, und unterscheidet sich durch die wichtigste Veränderung der Stimme von den übrigen Wörtern. Allein diese Veränderung geschieht nicht, wie in den vorigen Beispielen, durch eine Erhebung der Stimme auf eine höhere, sondern durch eine Senkung derselben auf eine niedrigere Note; weil sich diese Rede auf eine Thätigkeit der Seele gründet, welche Kraft und Ansehen anzeigt, und daher einen ernsthaften und festern Ton erfordert.

Du sollst sie hören Freund — wenn gleich nicht sehn, die Schöne.

In dieser Stelle wird die Stimme auf dem Worte *hören* erhoben, weil dieses Wort am meisten emphatisch ist.

Aus allen diesen Beispielen ist es klar, daß die Veränderung der Emphasis, in den verschiedenen Sylben, auf welche sie zu stehn kömmt, nicht bloß eine Veränderung der Quantität, sondern auch des Tons hervorbringe. Bei diesem schwankenden Zustande beider declamatorischer Zeichen kann man leicht auf die Gedanken gerathen, daß es weit schwerer für uns seyn müßte, die richtige Proportion derselben zu beobachten, als es bei den Römern seyn können, da sie bei diesen durch unveränderliche Gesetze bestimmt und außer allem Zweifel gesetzt gewesen. Allein wenn wir die nemliche Aufmerksamkeit auf die Cultur der lebenden Sprachen wenden wollten, so würden wir gewiß auch den nemlichen glücklichen Erfolg spüren.

Jeder, welcher richtig Englisch spricht, legt, wenn er ohne alle Kunst und Vorbereitung spricht, die wichtigsten Töne oder Veränderungen der Stimme von sich selbst auf diejenigen Worte, welche die Emphasis haben, und die weniger wichtigen auf die übrigen, nach den verschiedenen Graden der Subordination, in welcher diese gegen jene stehen. Und dieser nemlichen Töne würde sich ein jeder auch im Lesen und Declamiren bedienen, wenn er nicht unter dem Einflusse falscher Regeln stünde, und nicht gelehrt worden wäre, sich im Lesen gewisser Töne und Noten der Stimmen zu bedienen, welche von denjenigen, die im Sprechen herrschen, ganz verschieden sind, und welche, da sie, ihrer geringen Anzahl ungeachtet, allen Sätzen angepaßt werden, die unendliche Verschiedenheit der Empfindungen und Bewegungen unsrer Seele

auszudrücken. Die meisten behalten diesen Fehler der Erziehung ihr ganzes Leben hindurch; daher giebt es auch so wenige, deren Vorträge man mit Vergnügen aushört. Diejenigen hingegen, welche das Glück gehabt haben, von Anfang guten Unterricht im Lesen zu erhalten, oder welche die frühen übeln Angewohnheiten durch Aufmerksamkeit und Uebung überwunden haben, werden sich nie in Verlegenheit befinden, um zu wissen, welche Arten von Noten oder Stimmveränderungen sie in ihrem Vortrage gebrauchen sollen; denn sie dürfen sich nur der Empfindungen bemätern, so werden alsdann die Töne eben so nothwendig erfolgen, als die Töne auf einem Saiteninstrument, wenn man dieselben anschlägt. Sind sie nun über die Natur und Gattung der Töne mit sich einig, so ist nichts mehr übrig, als daß sie dieselben, bei der Declamation der Verse, in eine gehörige Proportion zu bringen suchen, damit sie melodisch werden; und dieses ist ganz die Sache des Ohrs, welches von Natur diejenigen Fähigkeiten besitzt, welche zu diesem Geschäfte erfordert werden. Allein die Entwicklung und der richtige Gebrauch dieser Fähigkeiten hängen, wie bei allen edleren Fähigkeiten des Menschen, von der Cultur ab, und gehen durch Vernachlässigung verloren. Wir wissen alle, zu welchem außerordentlichen Grade der feinsten Unterscheidung das Ohr, vermittelst des Unterrichts und der Uebung, gelangen kann; und wir haben keinen Grund zu zweifeln, daß diese Fähigkeit in ein eben so hohen Grade bei den Redetönen statt finden könne, wenn wir gleiche

Sorgfalt hierin anwenden; gesetzt auch, daß wir das Beispiel der Griechen und Römer, welches diese Meinung bestätigt, nicht vor uns hätten. Ein geübtes Ohr verwirft mit Unwillen alle übellautende Töne; und da das Vergnügen desselben mit dem Reichthume der Melodie in gleichem Verhältnisse wächst, so kann es blos durch den größten Grad derselben, dessen der Gegenstand fähig ist, vollkommen befriedigt werden. In Rücksicht auf den Gegenstand ist der Eindruck der Melodie der Uebereinstimmung mit dem Inhalte — von welcher der Werth des Vortrags hauptsächlich abhängt — untergeordnet; allein wenn diese Uebereinstimmung einmal bewirkt worden, so bleibt die verhältnismässige Proportion der Töne unter einander dem Ohre allein überlassen. Hierbei kann man sich nach dem Tone richten, welchen die accentuirte Sylbe jedes emphatischen Worts besitzt, und welcher, gleich einem vorgezeichneten Schlüssel, den übrigen zum Maassstabe dient.

Die nehmlichen Bemerkungen werden sich auch gut auf die richtige Beobachtung der Quantität anwenden lassen; wie ich dieses mit Zuversicht wegen des guten Erfolgs versichern kann, mit welchem ich jederzeit eine Menge junger Leute von jedem Alter, ja sogar einige, welche schon weit in das männliche Alter getreten waren, nach dieser Methode unterrichtet habe.

VI.

Nachdem ich alle Grundsätze, auf welche der Numerus des heroischen Verses gegründet ist, entwickelt, und die Regeln der Composition vorge tragen habe, durch welche demselben die drei grossen Vollkommenheiten der Melodie, der Harmonie, und des Ausdrucks, mitgetheilt werden können; ist jetzt nothwendig, Regeln für die richtige Declamation solcher Verse festzusetzen; denn die Schönheit einer solchen Composition kann blos durch eine angemessene Declamation ins Licht gesetzt werden. — Erstlich sollten in den Versen alle Worte ganz auf die nehmliche Art, wie in der Prose, ausgesprochen werden. Die Bewegung der Stimme sollte von Accent zu Accent gehen, und auf die Zwischensylben kein Druck gelegt werden. Es sollte die nehmliche Beobachtung der Emphasis, und die nehmliche Veränderung der Noten auf emphatischen Sylben statt finden, wie in der Prose. Die fehlerhafte Gewohnheit, Gesang oder Gesangähnliche Noten in der Declamation der Verse einzuführen, ist für jedes Ohr unangenehm, das Ohr des Declamateurs ausgenommen. Solche Vorleser scheinen allerdings von ihrer eignen Musik begeistert zu seyn; denn, einer alten Bemerkung zufolge, hört sich ein jeder gern selbst singen: *haud cuiquam injucunda, quae cantat ipse*. Allein sie sollten doch billig bedenken, daß sie der Musik des Dichters Unrecht anthun, wenn sie an die Stelle derselben ihre eignen setzen. Die Musik des Dichters kann aber nur alsdann ge-

hört werden, wenn seine Verse in denjenigen Tönen vorgetragen werden, welche aus der Natur der Empfindungen hervorgehen, und wenn in dem wesentlichen Theile der Verse, den Füßen und den Pausen ein gehöriges Zeitverhältniß beobachtet wird.

Der nächste wichtige Punct, auf den man Rücksicht nehmen muß, ist die genaue Beobachtung der beiden musikalischen Pausen, der Cäsur- und Endpause, welche ich oben beschrieben habe, und welche den Versen eigenthümlich angehören. Wie die Endpause vorgetragen werden müsse, habe ich bereits hinlänglich gezeigt. Allein in Beziehung auf die Cäsurpause, deren Sitz nicht so leicht zu finden ist, da er sich oft verändert, und in jedem Theile des Verses statt finden kann, sind noch einige Erläuterungen nothwendig. Um den Sitz der Cäsur ausfindig zu machen, müssen wir bedenken, daß einige Redetheile in den Sätzen so nothwendig mit einander verbunden sind, daß sie keine Trennung, auch nicht durch die kleinste Pause, zulassen. Zwischen solche kann daher die Cäsur niemals fallen. Der gewöhnliche Sitz derselben ist in derjenigen Stelle des Verses, wo die Stimme, nach einem Worte, welches nicht so nothwendig mit dem folgenden verbunden ist, zum erstenmale ausruhen kann. Ich sage: nach einem Worte, welches nicht so nothwendig mit dem folgenden verbunden ist; weil die Cäsur nicht eben eine Redepause erfordert, sondern auch nach einem Worte statt finden kann, welches noch eine Idee für den Geist

Geist

Geist übrig läßt, und mit dem folgenden in enger Verbindung steht. Zum Beispiel —

der Eva deren Aug¹⁹⁾ verheerend Feuer
schoss. 19)

In Prose würde nach dem Worte *Aug*, wegen der engen Verbindung desselben mit dem Folgenden, kein Comma statt finden; allein sobald man hier im Verse die Beobachtung der Cäsurpause nach demselben verabläumt, so wir das Metrum zerstört.

der Eva²⁰⁾ deren Aug verheerend Feuer
schoss. 20)

Das nehmliche gilt auch von den folgenden Versen:

Gute Schwalbe du flogst²¹⁾ durch weite Länder
und Inseln.

Weiser Künstler, du gabst²²⁾ dem Bilde Socra-
tes Alles

Nur kein Leben, das hat²³⁾ Socrates Seele
allein.

Wenn ein Vorleser nicht sehr auf seiner Hut ist, so kann er leicht verleitet werden, die Cäsurpause an diejenigen Stellen anzubringen, an welchen sie, nach dem was hierüber gesagt worden ist, die schönste Melodie hervorbringt, und daher

19) Of Eve whose eye²⁴⁾ darted contagious fire.

20) Of Eve²⁵⁾ whose eye darted contagious fire.

dem Ohre das meiste Vergnügen gewährt. Wird, zum Beispiel, in folgendem Verse —

Noch Gott allein" in stillen Fluren finden.²¹⁾

die Cäsurpause an der bezeichneten Stelle gemacht, so führt dieses auf einen, von dem wahren Sinne dieses Verses ganz verschiedenen, Gedanken hin: daß wir nemlich nicht Gott allein, sondern noch etwas außer demselben, in stillen Fluren finden; dahingegen der wahre Sinn dieses Verses der ist, daß wir Gott nicht allein in stillen Fluren, sondern auch im Sturm und Gewitter erblicken. Die Cäsurpause muß also auf folgende Art gemacht werden —

Noch Gott" allein in stillen Fluren finden,
Ihn auch im Sturm" und im Gewitter fehn.²²⁾

Eben so leicht kann man in folgenden Versen —

Unter den Sternen wohnt mein Lieber; o
daß ich der ganze
Himmel wäre, mit viel Augen dich anzuschauen.

der Melodie zu gefallen, eine falsche Cäsur anbringen:

Unter den Sternen wohnt" mein Lieber, o
daß ich der ganze

21) Nor God alone" in the still calm we find —

22) Nor God" alone in the still calm we find,
He mounts the storm" and walks upon the wind.

Himmel wäre, mit viel" Augen dich anzu-
schaun. 23)

Allein, so angenehm auch eine solche unnatürliche Zerreiſſung derjenigen Worte, welche nothwendig zusammengehören, für das Ohr ſeyn mag, ſo beleidigt ſie doch den Verſtand, welcher, auf jeden Fall, bei vernünftigen Weſen, das erſte Recht behauptet.

Eine vorzügliche Aufmerkſamkeit erfordern die halben Pausen, welche zugleich mit einer Cäſur in einem Verſe ſtatt finden, ſowohl in Rückſicht auf die Berichtigung des Sinnes, als auch in Rückſicht auf die Verſchönerung der Melodie. Wenn in den beiden letzten Verſen des folgenden Epigramms —

Holde Vergessenheit, und du des Guten Erinnerung,

Liebliche Schwestern, o macht beide das Leben
mir füß.

Du verdunkle das Böſe" mit deinem umhüllenden Schleier,

Du erneue das Glück" mir mit verdoppelter
Luft. 24)

bloß die Cäſur beobachtet würde, ſo würde der Sinn

H 2

23) The ſprites of fiery" termagants inflame—
Back to my native" moderation ſlide—
And place on good" ſecurity his gold—
Your olon reſiſtleſs" eloquence employ—
Or croſs to plunder" provinces the main—

24) So two conſiſtent motions act the ſoul,
And one regards itſelf" and one the whole—

nicht den Grad der Deutlichkeit erhalten, den er durch die Einführung halber Pausen bekommt:

Holde Vergessenheit und du des Guten Erinnerung,

Liebliche Schwestern, o macht beide das Leben mir süß.

Du' verdunkle das Böse" mit deinem umhüllenden Schleier,

Du' erneue das Glück" mir mit verdoppelter Lust. 25)

V o n d e n T ö n e n ²⁶⁾.

Bis hieher hab' ich die verschiedenen Punkte betrachtet, welche jedem öffentlichen Redner unumgänglich und wesentlich nothwendig sind; ohne welche er so weit entfernt seyn wird, einen Eindruck auf seine Zuhörer zu machen, daß er nicht einmal fähig seyn wird, ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, noch auch in manchen Fällen sich ihnen verständlich zu machen.

Aber der Zustand der Beredsamkeit unter uns ist so schlecht, daß ein Mann, der selbst nur von

25) And one' regard itself" and one' the whole.

26) Diese Abhandlung ist, nebst den beiden folgenden, aus den *Lectures on Elocution* übersetzt. Man sehe die Vorrede.

diesen ersten Grundsätzen der Rhetorik Meister ist, in Vergleichung gegen andere für einen Mann von außerordentlicher Geschicklichkeit gehalten wird. Dieser Umstand ist daher ein hinlänglicher Grund, uns fleissig zu bemühen, doch wenigstens diese Punkte in unsre Gewalt zu bekommen.

Ist nun aber einer so weit gekommen, so kann ich keinen Grund finden, warum er hier stehn bleiben, und sich nicht weiter bemühen sollte, alles dasjenige in seine Gewalt zu bekommen, was seiner Declamation Anmuth oder Nachdruck geben könne; ich werde daher jetzt versuchen, diejenigen Grundsätze aufzustellen, welche ihm bei dem Gebrauch der beiden noch übrigen Stücke, der Töne und der Gesten, von welchen alles, was in der Declamation angenehm oder rührend ist, gänzlich abhängt, zu Wegweiser dienen können.

Bevor ich aber die Abhandlung über die Töne anfangen, wird es nothwendig seyn, den Sinn des Wortes Sprache genau und bestimmt anzugeben, damit man den Inhalt und die Grenzen desselben genau kennen lerne.

Ich getraue mir zu behaupten, daß es nur wenige giebt, die es nicht für eine Beleidigung ihres Verstandes halten würden, wenn man sie fragte, was sie denn unter dem Worte *Sprache* verstünden? Da die Sprache etwas ist, wovon man voraussetzt, daß es jedes vernünftige Wesen nothwendig kenne. Und ich glaube, daß der erste Gedanke, der einem jeden, welcher nicht gehörig darüber nachgedacht hat, dieser seyn

dürfte: bei dieser vorgelegten Frage einfallen würde: die Sprache ist aus Worten zusammengesetzt. Und doch ist dieser Gedanke so weit entfernt, eine vollständige Idee der Sprache zu enthalten, daß vielmehr eben derjenige, worin nach der Meinung der meisten Menschen, das wahre Wesen der Sprache besteht, nicht einmal eine notwendige Eigenschaft derselben ist. Denn das Wort Sprache, in seiner ganzen Ausdehnung bededeutend, jeden gedenklichen Weg, andern dasjenige zu erkennen zu geben, was in dem Gemüthe eines Menschen vorgeht. Da man nun größtentheils über den Gebrauch gewisser Zeichen zu diesem Zwecke übereingekommen ist, so liegt nichts daran, was dieses für Zeichen seyen. Die Verschiedenheit der Sprachen, die in den verschiedenen Ländern der Welt gesprochen werden, ist Beweises genug, daß zwischen den wörtlichen Zeichen, und den Ideen, die wir mit diesen Zeichen verbinden, eine geringe oder nicht natürliche Verwandtschaft sey.

Es ist wahr, die Leichtigkeit, mit welcher die Mittheilung der Gedanken durch die Sprachwerkzeuge, besser als durch jede andre Methode, bewirkt wird, verbunden mit einigen andern Ursachen, die hier nicht aus einander gesetzt zu werden brauchen, hat es gemacht, daß alle Menschen darin übereingekommen sind, articulirte Schalle oder Worte zu den Symbolen ihrer Vorstellungen und Gedanken machen. Aber wir haben viele Beweise, daß dieses nicht aus einem Grundsätze der Nothwendigkeit, sondern aus

der Uebereinkunft entsprungen sey. Denn die Taubgeborenen können sich durch sichtbare Zeichen verständlich machen; und wir wissen es aus zuverlässigen Nachrichten, daß, ohne den Gebrauch der Worte, die Mienen der Alten vollkommen verständlich waren. Warum soll ich aber erst jene Gründe erwähnen, da ein jeder, welcher lesen kann, weis, daß unsere Gedanken durch sichtbare Zeichen andern eben so gut mitgetheilt werden können, als durch articulirte Schalle?

Ich sehe voraus, man wird mir hierauf antworten, daß die Schriftsprache bloß ein Ausdruck der Mundsprache sey, und daß sie stets mit der Articulation im Verhältniß stehe; daß die Characterre auf dem Papiere bloß Symbole articulirter Töne seyen.

Allein obschon alle diejenigen, welche das Glück haben, eine Sprache zu besitzen, wegen der beständigen Verbindung der Ideen, welche die articulirten Schälle ausdrücken, mit jenen Characteren, welche sie auf dem Papiere sehen, sich einbilden mögen, daß zwischen denselben ein nothwendiger Zusammenhang, und das eine bloß ein Symbol des andern sey; so ist dieses doch eine ganz verschiedene und von dem andern durchaus unabhängige Gemeinschaft; welches wir daraus beweisen können, weil auch diejenigen diese Characterre verstehen, welche nie die geringste Idee von einem articulirten Tone hatten, noch haben konnten. Dieses hat die Erfahrung bei vielen Taubgeborenen bestätigt, welche dem ohnerachtet lesen

könnten, die geschriebene Sprache vollkommen verstanden und ihre Gedanken genau und richtig zu schreiben wußten.

Man kann bei dem ersten Anblick vielleicht denken, daß ich hier einem Dinge nachgrüble, das bloß für die Speculation, übrigens aber von geringen oder gar keinen Folgen sey; aber ich hoffe, ich werde zeigen können, daß dieser Hauptirrhum, in Rücksicht der allgemeinen Vorstellung von der Sprache, vermöge dessen wir sie in so enge Grenzen einschränken, eine merkwürdige Wirkung auf unsern Gebrauch derselben gehabt habe, und daß verschiedene ihrer edelsten Wirkungen für uns verloren gegangen seyn, weil wir von dem ganzen Inbegriff derselben keine richtige Vorstellung hatten. Man wird mir daher zugeben, daß es im höchsten Grade nothwendig sey, diesen Punct vorher aufzuklären, ehe ich in meinen Untersuchungen fortfahre. Die zugestandene Nützlichkeit einer Methode muß der erste Antrieb seyn, dieselbe weiter zu verfolgen; und das Vernunftmäßige in derselben muß gezeigt werden, ehe über ihren Nutzen entschieden werden kann.

In civilisirten Ländern, welche die gesammte Weisheit aller Zeitalter in Büchern besitzen, glauben die Gelehrten, daß sie Alles, mit welchem die menschliche Seele möglicher Weise bekannt seyn kann, wissen, oder es doch wissen können. Vergebens haben verschiedene neue und wichtige Entdeckungen, die in den letzten Zeitaltern sowohl als zu unsern Zeiten gemacht worden sind, gezeigt, wie schlimm es um den Grund dieser Meinung be-

schaffen sey. Die gelehrte Eitelkeit, welche die Eitelkeiten jeder andern Art bei weitem übersteigt, ergreift noch immer die Waffen gegen jegliches Ding, das man als neu vorstellt. Und selbst unter den redlichsten ist der Verstand wegen der vielen Prätenfionen, die an neue Entdeckungen gemacht wurden, sich aber in Rauch endigten, bei solchen Gelegenheiten außerordentlich auf seiner Hut; zweifelt an Allem, was man ihm vorträgt, wenn es nicht vollkommene Ueberzeugung gewährt; und will kaum eine Folgerung erlauben, wenn sie nicht zur Gewisheit der Demonstration hinaufsteigt. Dies ist sogar der Fall bei Gegenständen, die an und für sich selbst neu sind, und daher keine Vorurtheile zu bestreiten haben. Ist aber der Gegenstand von der Art, daß er der ganzen Welt bekannt ist, daß er nicht nur ein Objekt der Untersuchung und Prüfung in der Theorie gewesen, sondern auch in der Ausübung beabsichtigt worden, und also von der Beschaffenheit ist, daß die Menschen schon gewisse Meinungen und Urtheile darüber festgesetzt haben; so ist es offenbar, daß die zu bestreitenden Vorurtheile weit stärker seyn müssen, und daß man sie wahrscheinlicher Weise durch nichts vertreiben könne, als durch nothwendige Folgerungen, die aus an und für sich evidenten Prämissen gezogen worden.

Von dieser Natur ist die Sprache, die, weil sich alle Menschen ihrer bedienen, vor allen Gegenständen derjenige ist, mit welchem die Menschen im Allgemeinen am besten bekannt zu seyn, und von welchem sie den klarsten und vollständigsten

Begriff zu haben glauben. Und doch ist sie unter allen andern derjenige, von welchem die meisten irrigen Meinungen unterhalten, und mit dessen wahrer Natur das ganze Menschengeschlecht am wenigsten bekannt ist. Man könnte den Grund davon sehr deutlich zeigen, wenn es hier der Ort zu einer solchen Untersuchung wäre: und selbst die einsichtsvollsten und gelehrtesten Männer sollten in ihren Urtheilen über diesen Artikel zweifelhaft werden, wenn man bedenkt, mit welcher Offenherzigkeit der hellsehende und scharfsinnige Locke seinen Irrthum über diesen Punct erkannte. Seine Unwissenheit von der wahren Beschaffenheit der Sprache, zwang ihn zu einer sorgfältigen Untersuchung ihrer Natur, bis er zu einer genauen Kenntniss derselben, die sein Gegenstand voraussetzte, gelangte, und nach dieser sorgfältigen Untersuchung legte er die Vorurtheile ab, die er durch Gewohnheit und Erziehung eingelogen hatte. Mit welcher edeln Bescheidenheit bekannte er, dass Bewusstseyn des Irrthums die erste Veranlassung zu den neuen und wichtigen Entdeckungen gewesen sey, welche in dem dritten Buche seiner Versuche enthalten sind, in welchen er von den Wörtern handelt! Er sagt daselbst: „Ich muss bekennen, dass ich anfänglich, als ich diese Abhandlung über den Verstand anfieng, und noch eine ziemliche Zeit nachher, nicht im mindesten daran dachte, dass eine Betrachtung über die Wörter hierbei so ganz nothwendig sey.“ Und doch fand dieser große Mann, dass er selbst nicht mit einiger Gewissheit fortgehen, noch auch andern seine Gedan-

ken mit einiger Deutlichkeit mittheilen könne, bis er erst ein ganzes Buch über diese Materie geschrieben, welches er nach seinem eignen Geständnisse vorher für ganz unnöthig gehalten hatte, und sowohl sich, als die ganze Welt von den falschen Begriffen über die Sprache befreit hätte.

Wie sehr ist es zu bedauern, daß dieser durchdringende Schriftsteller seine Untersuchungen über diesen wichtigen Gegenstand nicht weiter verfolgte, wie er doch an irgend einer Stelle zu versprechen scheint. Wir würden dann von dem Ganzen der Sprache eine so genaue Kenntniss besitzen, als wir jetzt von demjenigen Theile derselben haben, welchen er uns erklärt hat. Allein er schränkte sich lediglich auf denjenigen Zweig der Sprache ein, welcher sich auf seinen Gegenstand, auf die Untersuchung über den menschlichen Verstand, bezog; sein einziges Object war, die Natur der Wörter, als Symbole unserer Vorstellungen zu untersuchen: während er den edlern Zweig der Sprache, welcher in den Zeichen der innern Rührungen besteht, als etwas, das nicht in seinen Plan gehörte, unberührt liefs. Und so grossen Dank wir ihm auch schuldig sind, für die neuen Aufschlüsse, die er uns über diesen Gegenstand, so weit als er ihn nemlich verfolgte, gegeben hat; so befürchte ich doch, daß er dadurch, daß er hier stehn blieb, nicht wenig zu dem eingeschränkten Begriffe beigetragen habe, den wir von der Sprache haben, wenn wir sie, als blos aus Wörtern bestehend, betrachten.

Unsere Bemühungen in Rücksicht auf die Sprache sind für jezt nur auf den engen Begriff eingeschränkt, den wir von derselben haben, und daher bloß auf die Kenntniß und den Gebrauch der Wörter gerichtet, und mich dünkt, ich darf es wagen, mich auf meine Leser zu berufen, ob dieses nicht die allgemein angenommene Meinung sey! und ob derjenige, der den Sinn der Wörter vollkommen versteht, und dem der richtige Gebrauch derselben zu Gebote steht, nicht Meister in der Sprache zu seyn glaube? Wenn nun aber gezeigt werden kann, daß dieses bloß ein Theil der Sprache sey, wenn gezeigt werden kann, daß die Sprache noch andre Theile habe, welche zur Mittheilung derjenigen Zustände unserer Seele, die durch bloße Worte unmöglich angezeigt werden können, unumgänglich nothwendig sind, und dieses in der Absicht, einem der edelsten und wichtigsten Zwecke einer solchen gesellschaftlichen Mittheilung zu entsprechen; so muß man zugeben, daß unsere Bemühungen nicht auf diesen einzigen Theil eingeschränkt, sondern verhältnißmäßig auch auf die andern Theile erstreckt werden müssen, welche eben so nothwendig und in ihren Folgen von größerer Wichtigkeit sind.

Ich habe oben gezeigt, daß Wörter ihrer eigentlichen Natur nach, kein wesentlicher Theil der Sprache sind, und daß man sie bloß aus Gewohnheit dafür gehalten hat. Nun werde ich zeigen, daß, wenn sie auch die Gewohnheit zu einem nothwendigen Theile der Sprache gemacht hat, sie doch immer nur ein Theil derselben seyn, daß sie un-

möglich alle Zwecke der gesellschaftlichen Mittheilung erfüllen können, und daß es noch andere Theile gebe, welche zur Erreichung der edelsten und besten Entzwecke derselben wesentlich nothwendig sind.

Wörter sind, vermittelt einer Uebereinkunft, die Zeichen oder Symbole unserer Ideen: und dieses ist die äußerste Grenze ihrer Macht. Gienge in der Seele des Menschen weiter nichts vor, als Ideen; wär' er eine andere Art von Wesen, als er wirklich ist; würde er, wie Swifts Houynchens, immer von einer kalten, unveränderlichen, und gleichsam instinktartigen Vernunft geleitet; so würde die Bekanntmachung der Vorstellungen einer solchen Seele und ihrer innern Wirkungen nicht außerhalb der Kraft der Worte liegen, und eine Sprache, die blos aus Worten bestünde, (vorausgesetzt, daß es deren eine hinlängliche Anzahl gäbe, so daß jede Idee und Wirkfamkeit der Seele ihr bestimmtes Zeichen hätte,) würde diesem Zwecke vollkommen entsprechen. Dieses ist auch bei uns der Fall in allen Materien, welche blos die Vernunft und die Spekulation angehen, z. B. in Untersuchungen mathematischer Wahrheiten.

Da nun aber außer den Ideen auch noch andere Dinge in der Seele des Menschen vorgehen; da nicht sein ganzes Wesen aus intellectueller Kraft besteht, sondern im Gegentheil Leidenschaften und Einbildungskraft einen großen Theil seiner Natur ausmachen, da die Wirkungen dieser Kräfte einer unendlichen Mannigfaltigkeit

von Rührungen, sowohl der Art, als dem Grade nach, begleitet werden; so ist es klar, daß alle diese Bewegungen und Veränderungen des menschlichen Geistes andern nicht eher mitgetheilt werden können, bis erst Mittel erfunden worden, diese Rührungen auszudrücken. So wie, wenn man seine Ideen und die Beschaffenheit derselben mittheilen will, eine genaue Beschreibung dieser Ideen durch sinnliche Zeichen nothwendig ist; so müssen auch, um dasjenige, was man fühlt, dem andern fühlbar zu machen, die Rührungen der Seele durch sinnliche Zeichen ausgedrückt werden.

Daß aber die sinnlichen Zeichen, die zur Erreichung dieses Zweckes nothwendig sind, unmöglich bloße Worte seyn können, könnte durch eine philosophische Untersuchung über die Natur derselben hinlänglich bewiesen werden, wenn es für jetzt meine Absicht wäre, mich in eine solche Untersuchung einzulassen: allein ich kann diesen Punct, meinem gegenwärtigen Zwecke gemäß, auf einem kürzern Wege deutlich machen. Es ist gewiß, daß wir verschiedenen dieser Rührungen, oder doch wenigstens denjenigen, welche zu der stärksten und merkwürdigsten Art gehören, Namen gegeben haben, obgleich der grösste Theil von ihnen, und die verschiedenen Grade von allen, ohne Namen geblieben sind. Aber der Gebrauch dieser Namen soll nicht sowohl die Rührungen selbst, sondern bloß die einfachen oder zusammengesetzten Begriffe bezeichnen, welche wir uns von jenen Rührungen gebildet haben, damit wir, durch Hülfe jener Namen, in den Stand gesetzt

werden, diese Rührungen zu unterscheiden, und ihre verschiedenen Arten und Beschaffenheiten mit eben der Kälte zu behandeln, mit welcher wir andere Ideen betrachten, welche mit keiner Rührung der Seele in Verbindung stehen.

Jedermann wird sogleich einsehen, daß die Ausdrücke: Zorn, Furcht, Liebe, Haß, Mitleid, Gram nie diese Leidenschaften selbst in ihm erwecken, und ihn zornig oder furchtsam, mitleidig oder bekümmert machen werden; und daß, wenn uns jemand auch mit den deutlichsten und stärksten Worten, deren die Sprache nur immer fähig ist, sagte, daß er den Einfluß einer von jenen Leidenschaften empfinde, er uns doch im mindesten nicht rühren, oder davon überzeugen würde, wenn er sich, außer den Worten, keiner andern Zeichen bediente. Wenn jemand in dem Tone, dessen er sich bei Herfagung verschiedener Propositionen der kalten Vernunft bedient, versicherte, Gewiss war noch nie ein Mensch so von Gram überwältigt, als ich es jetzt bin,“ — oder „Mein Zorn ist auf den Gipfel der Raserei gestiegen, ich kann ihn nicht mäßigen: meide mich, geh diesen Augenblick, oder ich werde dich in Stücken zerreißen:“ so würde gewiss kein Mensch bei dem Unglück des erstern einiges Mitleid, und nah bei den Drohungen des letztern einige Furcht empfinden. Wir würden entweder glauben, daß er scherze; oder wenn wir denn doch glauben müßten, daß er im Ernst spreche, über diese Abgeschmacktheit lachen müssen. Und warum das? Weil er sich bloß der Worte als Zeichen der Rührungen

bedient, welche sie doch unmöglich deutlich darstellen können, und die Anwendung der wahren Zeichen der Leidenschaften vergißt, welche Töne, Blicke und Bewegungen sind.

Dieses wird dazu dienen, uns zu zeigen, daß die Sprache oder die sinnlichen Zeichen, durch welche die Rührungen des Gemüthes bekannt gemacht und andern mitgetheilt werden, von den Worten gänzlich verschieden und unabhängig sind. Auch ist diese Art der Sprache nicht der Erfindung des Menschen, oder der Veränderlichkeit solcher willkührlicher Zeichen überlassen worden, welche er etwa für schicklich halten könnte, an die Leidenschaften zu knüpfen, in der Absicht diese dadurch zu charakterisiren; nein, es war für die Gesellschaft, und im Allgemeinen für die Beschaffenheit der menschlichen Natur nothwendig, daß zum wenigsten die Sprache der thierischen Leidenschaften des Menschen bestimmt und unabänderlich, an und für sich selbst klar und deutlich und allgemein verständlich sey: und so wurde sie von der irrenden Hand der Natur dem Menschen, bei seiner Bildung, eingedrückt. Die Erhöhung und Uebung der intellectuellen Fähigkeiten bis auf einen gewissen, hervorragenden Grad konnte das Loos eines nur kleinen Theils des menschlichen Geschlechtes seyn; da selbst die nothwendigen Bedürfnisse zur Erhaltung des Lebens von dem bei weitem größserem Theile desselben nur durch unablässige Arbeit und Industrie erworben werden können, so, daß für kontemplative Studien keine Zeit übrig bleibt. Allein ob es schon für die Ge-

gesellschaft nicht nothwendig ist, daß alle Menschen viel wissen, so ist es doch nothwendig, daß sie viel empfinden, und für alle Zustände ihrer Mitgeschöpfe wechselseitige Sympathie hegen. Daher sind alle Rührungen und Empfindungen, denen der Mensch in seinem animalischen Zustande ausgesetzt ist, durch gewisse Merkmale so ausgezeichnet, daß sie nicht missverstanden werden können; und diese Sprache der Leidenschaften trägt den Stempel ihres allmächtigen Künstlers; gänzlich unähnlich dem ärmlichen Gemächte einer unvollkommenen Hand, da sie nicht nur ohne Mühe und Studium von allen verschiedenen Nationen der Welt verstanden wird, sondern auch in allen Seelen ähnliche Rührungen hervorbringt.

So sind die Töne, welche Traurigkeit, Betrübnis, Fröhlichkeit, Haß, Angst, Liebe, Mitleid u. s. f. ausdrücken, bei allen Nationen dieselben und können folglich auch alsdann analoge Rührungen in uns erwecken, wenn sie Worte begleiten, welche wir nicht verstehen: ja eben diese Töne werden ohne Unterstützung der Worte dieselben Wirkungen hervorbringen, wie schon durch die Macht der musikalischen Nachahmungen hinlänglich bewiesen wird. Und obschon diese Töne gewöhnlich von Worten begleitet werden, damit der Verstand zu gleicher Zeit durch Mittheilung der besondern Ideen, welche sie erregten, die Ursache dieser Rührungen einsehen könne; so kann doch die Wahrheit der Behauptung, daß die ganze Energie, oder die Kraft, in Andern analoge Rührungen zu erwecken, in den Tönen

selbst liege, daraus erkannt werden, daß, so oft die Gewalt dieser Leidenschaften außerordentlich stark ist, die Worte unarticulirten Tönen Platz machen: so sind zu Beispiel, Seufzen und Zischeln bei der Liebe; Schluchzen Stöhnen und Aechzen beim Schmerz; halberstickte Töne bei der Wuth, und heftiges Schreien beim Schreck die einzige Sprache, die man hört. Und ich kann mich hierbei auf die Erfahrung der ganzen Welt berufen, ob diese unarticulirten Töne nicht mehr Kraft haben, Sympathie zu erwecken, als alles andere, was man mit bloßen Worten thun kann.

Diese Sprache der Leidenschaften ist nicht bloß auf den Menschen eingeschränkt worden; denn in dieser Rücksicht scheint er mit in das allgemeine Gesetz eingeschlossen zu seyn, welches allen Thieren gegeben worden ist, welche nicht stumm, oder irgend eines Lautes ganz und gar unfähig sind; da auch sie ihre Leidenschaften durch gewisse Töne ausdrückten, die, indem sie die Hörnerven der andern Thiere rühren, welche zu derselben Gattung gehören, immer ihnen entsprechende Wirkungen hervorbringen, weil die Organe ihrer Geschlechtsverwandten von der Hand der Natur mit diesen Tönen gleichlautend gestimmt worden sind.

Iedoch muß bemerkt werden, daß jede Gattung der Thiere ihre eigne Sprache zu haben scheint, die von der übrigen Gattung weder verstanden noch empfunden wird. Das Brüllen der Kuh rührt das Lamm nicht; das Kalb achtet nicht auf das Blöken des Schafes. Das Wiehern der

Stute erregt die Aufmerksamkeit aller Pferde, sie sehen begierig nach dem Platze hin, von welchem der Schall kommt, und erwiedern ihn, oder rennen auf diese Gegend zu, wenn sie die Stute nicht sehen können: indess die Kühe und Schafe ihren Kopf nicht von dem Boden erheben, sondern zu grasen fortfahren, und nicht im mindesten gerührt werden. Die Gehörnerven einer jeden Thiergattung sind nur für die Töne ihrer Gattung empfänglich, und indess das Brüllen der Löwin den ganzen Wald zittern macht, ist dasselbe für die Ohren ihrer Jungen die süßeste Musik. Dies beweiset uns, daß die Hörnerven der Thiere so gebaut sind, daß sie bloß von denjenigen Tönen gerührt werden, welche mit den beiden Hauptentzwecken ihres Daseyns in Verbindung stehen: mit der Fortpflanzung und der Erhaltung ihres Geschlechts. Alle übrigen Töne, diejenigen, welche Sympathie oder Antipathie erregen, ausgenommen, sind ihnen gleichgültig; Sympathie für die von ihrer eigenen Gattung; Antipathie gegen diejenigen, welche ihre natürlichen Feinde, oder Vernichter ihrer Gattung sind. Diejenigen Töne, welche Sympathie erregen, kann man in dieser Rücksicht ansehen, als harmonische, und die, so Antipathie erwecken, als disharmonische Töne ansehen, welche, durch die unangenehme Empfindung, die sie hervorbringen, unmittelbar anreizen, dem Feind zu entfliehen. So warnt das Bellen der Hunde den Hasen vor Gefahr: und so beruhiget das Heulen des Wolfes die Heerde.

Man kann daher die verschiedenen Gattungen der Thiere als so viel verschiedene Nationen betrachten, welche verschiedene Sprachen sprechen, die nichts mit einander gemein haben, von denen folglich eine jede nur ihre eigene versteht; blos diejenigen ausgenommen, welche mit einander in Kriege leben, und diese verstehen von der Sprache des Feindes nur so viel, als zu ihrer Selbsterhaltung nöthig ist.

So wie die Leidenschaften und Rührungen der mancherlei Thiergattungen, vermöge ihrer verschiedenen Naturen ganz verschieden sind, so findet auch eine gleiche Mannigfaltigkeit der Töne statt, durch welche sie alle diese verschiedenen Leidenschaften und Rührungen ausdrücken, von dem schrecklichen Brüllen des Löwen bis auf das sanfte Blöken des Lamms: von dem lauten Gebrüll des wilden Stiers, bis auf das leise Schnurren der häuslichen Katze. Da es aber in der ganzen thierischen Welt keine Leidenschaft oder Rührung giebt, welche man nicht auch bei dem Menschen fände, so ist die Sprache seiner Leidenschaften, welche sich alle durch passende Töne kund thun, gleich ausdrucksvoll. Das Brüllen des Löwen ist nicht schrecklicher, als die Stimme seines Grimms, noch das Girren des Taubers sanfter, als das Locken seiner Liebe. Das Krähen des frühewachten Hahns ist nicht so hell und fröhlich, als die Töne seiner Freude, noch das melancholische Seufzen der Turteltaube so klagend, als die Stimme seines Schmerzes. Die
Werk-

Werkzeuge des Gehörs sind, daher bei den Menschen so gebaut, daß ihnen keine Art des Tons, weder seiner eigenen Gattung, noch der thierischen Welt, welche Rührung oder Leidenschaft ausdrückt, gleichgültig ist: sie empfangen von allen entweder Vergnügen oder Schmerz, nachdem sie Sympathie oder Antipathie empfinden.

Es ist wahr, der Mensch wird, gleich der verschiedenen Gattungen der Thiere, am meisten durch solche Töne gerührt, durch solche Töne, welche den Geschöpfen seiner eigenen Gattung eigen sind, und durch die thierischen Töne in dem Verhältnisse, in welchem sie den menschlichen gleichen. Wir werden am stärksten von dem schmerzlichen Geschrei derjenigen Thiere gerührt, deren Stimme einige Gleichheit mit der menschlichen hat, wie die der Hirsche und der Haafen, wenn sie von Hunden verfolgt werden. Dennoch aber fühlen und verstehen wir auch alle andere. Kein Thier kann einen Laut von sich geben, den wir nicht erklären, und sagen könnten, welche Rührung oder Leidenschaft ihn hervorgebracht hätte. Diese besondere Fähigkeit war dem Menschen, als Herrn der thierischen Schöpfung nöthig, damit er, wenn er ihre verschiedenen Sprachen verstünde, ihren Kummer lindern und ihre Bedürfnisse befriedigen könne. Und in der That finden wir auch, daß die Töne aller häuslichen Thiere, durch welche sie ihre Bedürfnisse und ihren Schmerz zu erkennen geben, eine wunderbare Macht über das menschliche Herz haben, und uns mechanisch zu ihrer Hülfe auffordern.

So groß auch die Fähigkeiten des menschlichen Gehörs sind, so sind doch die Kräfte der menschlichen Stimme nicht geringer, sondern dem Grad' und Umfange nach jenen genau angemessen. Alle Töne, die das Ohr unterscheiden kann, ist die Stimme durch Mühe und Uebung auszu- drücken fähig. Daher kommt es, daß der Mensch, nicht nur die Sprache der verschiede- nen Thiergattungen versteht, sondern sich auch ihnen verständlich machen kann. Das Pferd freut sich, wenn es an dem Tone der Stimme seines Reiters hört, daß er es lobt, und zittert, wenn er denselben in den Ton des Zorns verwandelt. Welche schmeichelnde Liebkosungen sehen wir an dem Hunde, wenn ihn sein Herr in sanften Tö- nen streichelt, und welche Furcht, ja selbst wel- che Scham, wenn er in Töne des Scheltens aus- bricht? Mit Tönen leitet der Fuhrmann sein Ge- spann und der Hirte seine Herde. Selbst Thiere von der wildesten Natur geben keine Beweise gegen die große Macht der menschlichen Stimme: und das Geschrei einer Menge Menschen wird selbst wilde Bestien zum Fliehen antreiben, die das Kra- chen des Donners hören können, ohne davon ge- rührt zu werden.

Daß aber der Mensch in diesem Punct, mit einer so großen Kraft, selbst in seinem thierischen Zustande, ausgerüstet werden mußte; wird alsdann sehr einleuchtend, wenn wir bedenken, daß seine Natur ein Abstract der ganzen animalischen Natur ist; und daß alle Rührungen und Leidenschaften welche allen übrigen Gattungen eigen sind, bei

seinem Geschlecht gefunden werden; daher müssen auch alle Zeichen, welche diese Rührungen ausdrücken, oder diesen ähnlich sind, diesem Geschlechte zukommen. Wenn der Mensch fähig ist, gegen seine Brüder das gefelligste, zärtlichste und liebreichste aller Thiere zu seyn, so ist er zu gleicher Zeit auch fähig, ein grösserer Feind zu werden, und einen grösseren Haß und Abscheu gegen sie zu hegen, als man selbst zwischen den verschiedenen Thiergattungen findet, welche von Natur gebohrne Feinde sind. Die ganz natürliche Sprache der Sympathie und Antipathie sollte ihm daher auch in einem höhern Grade zu Theil werden, aus dem nämlichen Grunde, aus welchem sie den übrigen Thierarten in einem geringern Grade verliehen wurde.

Wir finden also, daß der Mensch, vermöge seiner thierischen Natur, von der Natur selbst, wie alle andere Thiere, mit einer Sprache begabt worden ist, welche weder Studium, Kunst, noch Nachahmung erfordert; welche unwillkührlich in die vollkommensten Ausdrücke ausbricht, den Graden seiner innern Rührungen genau angemessen ist, und nicht nur allgemein verstanden, sondern auch von allen die zu derselben Gattung gehören, und in gewissem Grade, auch von der übrigen animalischen Welt, empfunden wird.

Daß die Thiere in dieser sowohl, als in jeder andern Rücksicht aus der Hand der Natur vollendet hervorgehen mußten, scheint daraus zu erhellen, weil sie gänzlich unfähig sind, sich selbst zu vervollkommen, oder durch ihren eigenen Fleiß und Mühe in ihrer natürlichen Bil-

dung einige Aenderung zu machen, da ihre verschiedenen Fähigkeiten, nach einem unwandelbaren Gesetze, mit ihrem Körper zugleich wachsen und abnehmen, und zwar mit eben so weniger Beihülfe von ihrer Seite, als die Vegetation in den Kräutern und Bäumen, in der unbelebten Welt, hervorgebracht wird. Bei dem Menschen, als dem ersten der thierischen Wesen, handelte die Natur nicht mit geringerer Fürsicht; im Gegen-
hat sie ihm diese, wie jede andere seiner thierischen Fähigkeiten, in einem Grade mitgetheilt, welche der Grösse seines Ranges angemessen ist. Da aber der Mensch noch etwas Grösseres als das erste thierische Wesen, da er das Band ist, welches die thierische und geistige Natur miteinander verbindet, und folglich die Natur beider Wesen annimmt, so besitzt er noch andere Fähigkeiten und andere Grundsätze, die seinem edleren, geistigen Theile eigen sind, und sich selbst entwickeln; von welchen man in der thierischen Welt keine Spuren findet.

Der erste grosse Unterschied zwischen dem Menschen und den Thiergattungen, der zugleich die Grenzen beider zu bezeichnen scheint, ist dieser: daß es in der Macht des Menschen steht, durch eignen Fleiß und Mühe die Vervollkommenung seiner Natur zu befördern. Durch diesen Unterschied ist der edlere Theil seiner Natur deutlich ans Licht gestellt; denn nur dieser edlere Theil, oder nur diejenigen seiner animalischen Eigenschaften, welche zur Beförderung der Vollkommenheit dieses edleren Theiles nothwendig sind, sind durch diese Be-

mühungen einer Erhöhung fähig. Alle Organe und Kräfte seines Körpers, die zu seinem animalischen Leben nothwendig sind, sind von der Hand der Natur so gebildet, daß sie nach und nach von selbst zur Vollkommenheit wachsen; aber, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, die Organe und Kräfte seiner Seele, die zu seinem rationalen Leben erforderlich sind, sind bloße Embryonen; und es hängt gänzlich von dem Beistande anderer, und zugleich von seinem eigenen Fleiße ab, ihre Geburt zu befördern und sie zur Reife zu bringen.

Hieraus entspringt für den Menschen die Nothwendigkeit des gesellschaftlichen Zustandes, sowohl um seine edleren Kräfte zu entfalten, als auch um sie anzuwenden. Zur Erreichung dieses Entzwecks gab ihm die Natur dadurch, daß sie ihm die Sprachorgane ertheilte, die Kraft, eine Gemeinschaft zwischen Seele und Seele zu eröffnen, und dieses auf die leichteste Weise. Aber wir müssen noch bemerken, daß die Natur weiter nichts that, als ihm Kraft und Mittel verlieh; sie gab ihm nicht die Sprache selbst, die Sprache der Leidenschaften ausgenommen, sondern überliefs es dem Fleiße des Menschen, sie zu erfinden, und über die articulirten Töne mit einander übereinzukommen, welche sie zu Zeichen ihrer Ideen wählen wollen. Und sie scheint auch in Rücksicht alles dessen, was den edleren Theil des Menschen angeht, eben dasselbe allgemeine Gesetz zur Richtschnur genommen zu haben, ihm nichts, als was unumgänglich nothwendig war, zu gewähren, und das übrige seinem eigenen Fleiße zu überlassen, auf welchem sich sein Verdienst und seine Erwar-

tungen, in eine höhere und glücklichere Reihe von Wesen aufgenommen zu werden, gründen sollten. Daher verlieh sie ihm weder Worte, welche die Symbole seiner Vorstellungen seyn sollten, noch auch die Töne, welche durch ihre eigene Beschaffenheit die innern Wirkungen und Rührungen derjenigen seiner edleren Fähigkeiten, welche ihn von den gröbern Thiergattungen unterscheiden, anzeigen und andern mittheilen sollten; sondern sie überließ diese, wie die Worte, der Sorge und Erfindung des Menschen; begnügte sich, ihn mit einem Werkzeuge zu versehen, welches so gebauet und eingerichtet ist, daß es ihm eine hinlängliche Mannigfaltigkeit von Tönen darbietet, um alle die mannigfaltigen Rührungen, Wirkungen und Energien seiner Fähigkeiten auszudrücken, wenn er sich nur bemühet, diese Töne auszufinden, und mit andern darüber übereinstimmt, diese Töne als Kennzeichen dieser Rührungen zu gebrauchen. Die Kunst hat auch gefunden, daß diese Töne der Erfindung nicht weniger wirksam sind, nicht weniger entsprechende Rührungen hervorbringen, als die Töne der Natur selbst, wenn sie nur durch Gewohnheit fest bestimmt werden; und in diesem Falle nennt man sie mit Recht die zweite Natur. Der einzige Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß die Töne der animalischen Leidenschaften durch sich selbst, und ohne Dazwischenkunft irgend eines andern Dinges, analoge Rührungen hervorbringen, daß man sie versteht, weil man sie fühlt. Ob aber gleich die Töne, die aus den Rührungen und Aeufferungen unserer edleren Fähigkeiten entspringen, ein Gefühl erregen, wie

denn dieses in der Natur aller Töne liegt, so ist dieses Gefühl doch nur von einer vagen und unbestimmten Natur, und entspricht den Bewegungen in der Seele des Redenden nicht, außer wenn sie von den Worten oder Zeichen der Ideen begleitet werden, welche jene Bewegungen und Rührungen erwecken. Dann erst wird ihre Natur und ihr Grad bestimmt, und der Hörer empfindet und versteht dieselben. Wenn daher gewisse Töne für gewisse Arten des Ausdrucks bestimmt, und durch den allgemeinen Gebrauch angenommen sind; so werden doch solche Töne, ob sie gleich mit der Empfindung eben so wenig Verbindung, als die Worte mit den Ideen haben, durch eine solche Association eben so verständlich und rührend, als diejenigen, die eine Verbindung damit haben, und ein Theil der Sprache geworden sind; so daß, wenn man diese Ausdrücke ohne diese Töne gebrauchte, sie den vollen Sinn nicht darstellen würden.

Bisher habe ich die Töne vorzüglich im Gegenfatze mit den Worten betrachtet, und zwar als die Typen und die Sprache der Leidenschaften und aller innerlicher Bewegungen, auf dieselbe Art, wie articulirte Laute, die Typen und die Sprache der Ideen, welche unabhängig von solchen Bewegungen sind, ausmachen. Wenn wir aber die Kräfte beider nach ihrem ganzen Umfange untersuchen, so werden wir finden, daß, obgleich Worte auf ihre eigenthümliche Bestimmung eingeschränkt sind, und nie die Stelle der Töne ersetzen können, Töne dennoch auf der andern Seite sich nicht innerhalb ihren Grenzen halten, sondern oft die Stelle der

Worte, als Zeichen von Ideen, ersetzen. Und obgleich die Leichtigkeit und Bestimmtheit, mit welcher unsere Ideen durch articulirte Laute bezeichnet werden, gemacht hat, daß alle Menschen darin übereingekommen sind, diese Laute in Unterredungen zu gebrauchen, so erhellt doch dieses, daß die Töne grossentheils fähig sind, ihre Stelle zu ersetzen, daraus: daß die Chinesische Sprache vorzüglich aus Tönen besteht, und ein und das nämliche Wort sechzig verschiedene Bedeutungen, nach den verschiedenen Tönen, in welchen es ausgesprochen wird, haben soll. Hieraus erhellt deutlich, daß neun und funfzig von den sechzig Ideen durch Töne bezeichnet werden; denn ein und das nämliche Wort, genau auf einerlei Art ausgesprochen, kann unmöglich an sich selbst ein deutliches und bestimmtes Zeichen für mehr als eine Idee seyn. Dieses hat in der That die Schwierigkeit ihrer Sprache erstaunend vermehrt, so, daß es Fremden kaum möglich ist, sie zu erlernen, und daß es, selbst unter den Eingebornen, die Arbeit eines ganzen Menschenlebens erfordert, sie ganz in seine Gewalt zu bekommen. In einem solchen Umfange hat noch keine andere Nation von den Tönen Gebrauch gemacht; doch giebt es keine, die dieses nicht in einem gewissen Grade gethan hätte. Es ist wahr, die Töne sind bei uns nicht mit den Worten, an und für sich selbst, verbunden, sondern nur alsdann, wenn diese in Verbindung mit mehreren stehn. Derjenige muß jedoch sehr wenig von der Sprache verstehen, welcher nicht weis, daß die nämlichen Worte im Zusammenhange

mehrere ganz verschiedene Bedeutungen haben können, jenachdem die Emphasis von diesen oder jenen Tönen begleitet wird. Dem Gebrauche dieser Töne ist größtentheils die Gedrungenheit der Rede zuzuschreiben; und die Nothwendigkeit, Wörter in einer Sprache in einem so hohen Grade zu vermehren, daß sie dem Gedächtnisse lästig würden, fällt hier weg. Auch sind dieses nicht die einzigen Vortheile, welche die Sprache den Tönen zu danken hat; denn dadurch, daß man Worte durch Töne erhebt, und diese die Bedeutung jener bestimmen läßt, kann man eine angenehme Mannigfaltigkeit in die abstractesten und philosophischen Vorträge bringen, in denen die Sprache der Leidenschaften und Rührungen nicht stattfindet, und die folglich Ekel erregen und die Aufmerksamkeit bald ermüden würden, wenn sie bei dem Gebrauch bloßer Worte in einem trügen, einförmigen Tone fortliefen. Aus eben dieser Ursache ist es auch ein Glück, daß man Töne zu den Zeichen verschiedener Pausen und zu den Mitgliedern gemacht hat, welche die verschiedenen Theile der Sentenzen und Perioden mit einander verbinden.

Aber außer dem Gebrauche der Töne bei der Aeufferung seiner animalischen und intellectuellen Fähigkeiten, giebt es noch einen andern Theil der Natur des Menschen, welcher das Mittelglied zu seyn scheint, das die andern beiden vereinigt, und dessen Aeufferungen, in so fern als sie durch die Stimme mitgetheilt werden, größtentheils blos in Tönen liegen, ich meine die Phantasie. — Ei.

nem Zweige dieses Theiles der menschlichen Natur hat die Natur selbst Stoff zu einer Sprache gegeben, welche in ihrer Art vor allen andern unterschieden und dem Menschen eigenthümlich ist; nemlich die Fähigkeit zu lachen; und dieser Stoff kann nach den Wirkungen der Phantasie auf unendliche Weise modificirt werden. Es giebt ein Lachen der Freude, und ein eigentlich sogenanntes Lachen; ein Lachen der Verzweiflung und ein Lachen der Verachtung; ja es giebt wenige von unsern Leidenschaften, mit welchen die Phantasie diese Sprache nicht verbinden könnte. Und sollten wir das Lachen durch alle seine verschiedenen Modificationen und Stufen hindurch führen, von dem lauten Jauchzen der Freude, bis zu den Tönen, welche dem trocknen Gicheln der Verachtung eigen sind, so würden wir finden, daß diese einzige Fähigkeit eine vielumfassende, ausdrucksvolle und von Worten unabhängige Aussprache ausmache. Laßt jemanden, der bei einer gut ausgeführten Komödie zugegen war, bloß überlegen, wie sehr verschieden ihm die Sentiments, Charactere und der Humor bei der Vorstellung von demjenigen erschienen, was ihm durch bloße Worte in seiner Wohnung zugetragen wurde, und er wird weiter nichts bedürfen, das ihm beweise, was für einen nothwendigen und ausdrucksvollen Theil der Sprache der Phantasie die Töne ausmachen.

Aus demjenigen, was bereits gesagt worden ist, wird zur Genüge erhellen, wie gröblich sich diejenigen irren, welche glauben, daß nichts zur Sprache wesentlich nöthig sey, als Wörter, und

dafs nichts darauf ankomme, in was für Tönen sie ihre Empfindungen äussern, oder ob sie überhaupt Töne brauchen, wenn die Wörter nur bestimmt und so stark, dafs man sie deutlich verstehen könne, ausgesprochen würden. Man mufs daher zugeben, dafs man die Sprache nicht nur dazu brauche, Ideen, sondern auch alle innerliche Wirkungen, Bewegungen und Thätigkeiten der intellectuellen, sensitiven und imaginativen Fähigkeiten des Menschen mitzutheilen; man mufs zugeben, dafs nach der Natur unserer Sprache ohne den rechten Gebrauch der Töne, selbst unsere Ideen nicht mitgetheilt, und folglich unsere Meinung nicht verstanden werden könne, da viele unserer Ideen nicht durch Worte, sondern durch Töne bezeichnet und von einander unterschieden werden; man mufs endlich zugeben, dafs die Verbindung oder der Widerspruch unserer Ideen, ihre Verwandtschaft und Unähnlichkeit und mannigfaltige Abhängigkeit von einander in zusammenhängenden Reden vornehmlich durch Töne, die zu den verschiedenen Pausen gehören, klar gemacht werden.

Wenn wir daher bedenken, dafs nicht allein Alles, was im Ausdrucke angenehm, Alles, was kräftig und rührend ist, sondern auch die wesentlichsten Punkte, welche zu einem vollen und bestimmten Begriffe, selbst von dem Sinne dessen, was ausgedrückt wird, nöthig sind, von den Tönen abhängen, so müssen wir mit Recht erstaunen, dafs so ein wesentlicher Theil der Sprache in einem civilisirten Lande ganz vernachlässigt werden könne. Ja, was noch schlimmer ist, dafs unsere Jugend

nicht allein in dem wahren Gebrauche derselben gar nicht unterrichtet, sondern sogar, durch die geringen, deren man sich in dieser Rücksicht, unterzieht, frühzeitig irre geführt wird, indem man die falschen Regeln aufstellt, welche denjenigen, die uns die Natur so deutlich angewiesen hat, gänzlich widersprechen. Die Folge davon ist, daß alle die edeln Endzwecke, die in einem freien Staate durch eine deutliche, lebhafte und rührende öffentliche Beredsamkeit erreicht werden könnten, für uns grobsentheils verloren sind. Und wie kann es anders seyn, da wo die belebende, nachdrucksvolle Sprache, welche Gott selbst in unsere Natur gelegt hat, gegen diejenige aufgegeben haben, welche das kalte, leblose Werk der Kunst und der Erfindung des Menschen ist, da wir die Sprache, welche in die innersten Falten des Herzens zu dringen vermag, mit einer solchen vertauscht haben, die in dem Ohre stirbt, oder vor sichtlichen Augen verlöscht?

Ich sollte nun zu einigen practischen Regeln und Bemerkungen, in Betref dieses wesentlichen Artikels übergehen, wenn es nicht noch einen andern Zweig der Sprache gäbe, der mit diesem so genau verbunden ist, daß alle Regeln, welche den einen betreffen, auch eine nothwendige Beziehung auf den andern haben; das Kürzeste und Deutlichste wird daher seyn, beide unter Einen Gesichtspunct zu bringen. Dieser Zweig ist derjenige Theil der Sprache, welcher vermittelt des Ausdrucks des Gesichts und der Gesticulation dem Auge kund gemacht wird, wovon ich sogleich handeln werde.

Von den Gebarden.

Wir haben bisher die Sprache betrachtet, in so fern sie durch das Ohr vermittelt der Wörter und Töne an die Seele gerichtet wird. Aber die Natur traute einen Punct, der zu der Wohlfahrt des Menschen so wesentlich nöthig ist, nicht der Mittheilung für Einen Sinn allein an; sie machte daher die Sprache eben sowohl dem Auge sichtbar, als sie dieselbe dem Ohre hörbar machte, damit die Beraubung Eines Sinnes den Menschen nicht ganz des Gebrauchs seiner edleren Fähigkeiten verlustig machen möchte. So wie sie den Leidenschaften Töne gegeben hat, um ihre Aeufferungen dem Ohre bemerkbar zu machen, so hat sie ihnen auch Mienen und Gesticulationen zugetheilt, um sie dem Auge darzustellen. Das eine könnte man mit Recht die Sprache, das andere, die Schriftzüge der Natur nennen. Und diese ihre Schrift trägt, wie ihre Sprache, unverkennbare Zeichen ihres göttlichen Ursprungs an sich; da sie genau ihrem Urbilde entspricht, und daher ohne Fleiß und Mühe allgemein lesbar ist, indem sie in sich selbst das Vermögen enthält, ähnliche oder analoge Bewegungen hervorzubringen, nicht so die Schrift des Menschen, welche, da sie keine Verwandtschaft mit ihrem Urbilde hat, nur mit Mühe und Schwierigkeit verstanden werden kann, durch ihre eigene Kraft keine Bewegung mitzutheilen vermag. Auch ist die schriftliche Sprache der

Natur nicht weniger ausdrucksvoll, noch weniger reich, als die mündliche. Beide scheinen in Ansehung des Grades und der Stärke einander gleich zu seyn; und da sie in ihren Wirkungen vollkommen mit einander übereinstimmen, so ist zwischen ihnen weiter kein Unterschied, als derjenige, der aus der Verschiedenheit der Organe entspringt, durch welche sie ausgedrückt werden. So wie jede Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ton hat, so hat sie auch ihren eigenthümlichen Blick und ihre Geberde, und beide bezeichnen die verschiedenen Grade derselben mit der genauesten Bestimmtheit. Denn da beide aus der Berührung einer Hauptsaite, eines innern Gefühls, herrühren, so müssen sie auch, um sich so auszudrücken, in einem vollkommenen Einklange stehen. Sie sind also in Ansehung des Ausdrucks einander gleich; und so wie in Rücksicht des Reichthums schon bemerkt worden ist, daß die menschliche Stimme mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Tönen begabt sey, welche der unendlichen Mannigfaltigkeit der Bewegungen in der Seele angemessen ist, so sind auch die Stellungen und Bewegungen der menschlichen Glieder einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Veränderungen fähig, die den Tönen, oder vielmehr den Rührungen, aus welchen beide Ausdrücke entspringen, angemessen sind. Jedes edlere Organ in der zusammengesetzten Maschine des Menschen, die ganze animalische Oekonomie desselben trägt hierzu das ihrige bei. Die Muskeln, die Nerven, das Blut

Lebensgeister sind in Thätigkeit, um die innere Bewegung anzuzeigen. Die Zusammenziehung oder Ausdehnung der festen Theile, die sich bei der muthigen Ausführung einer Handlung, oder beim zaghaften Zittern zeigt, das Hervorstürzen oder Zurückschrecken der flüssigen, das man beim Erröthen der Erblasser findet, sind starke und augenscheinliche Beweise davon. Unter allen Organen besitzt aber das Auge, welches man sehr richtig das Fenster des Herzens nennt, sowohl die grösste Mannigfaltigkeit, als auch den stärksten, bestimmtesten Ausdruck der innern Gefühle und des Characters. Bei der Wuth ist es entflammt, bei der Furcht matt; es funkelt bei der Freude, und beim Kummer ist es trübe. Die Natur hat mit der Leidenschaft des Schmerzes einen stärkern Ausdruck verbunden, als mit jeder andern — nemlich die Thränen, unter allen Theilen der Sprache, der nachdrücklichste. Und wie weislich wurde dieses außerordentliche Zeichen jener Leidenschaft mit der Natur des Menschen, des Sohns der Sorge, und des Bewohners des Thals der Leiden, verbunden: nicht nur, um das beladene Herz zu erleichtern, sondern auch um das Mitleid seiner Mitgeschöpfe desto stärker zu erregen, und hierdurch sein Elend zu mildern. So träufeln die Thränen dem Verwundeten Balsam in seine Wunden, und erwecken das Menschengeschlecht zugleich zur Ausübung seines edelsten Triebes, zum Wohlwollen. Darum überwiegt auch dieses einzige Zeichen die Kraft der gan-

zen Sprache; und hat in gewissen Umständen für sich allein mehr Kraft, als alle Aeufferungen in Worten, Tönen und Gesten zusammengekommen. Von dieser Beschaffenheit waren die köstlichen Tropfen, die Miltons Eva entfielen, und Adam hinwegküßte:

—— gracious-sings of sweet remorse,
And pious awe, that fear'd to have offended.

Holde Zeichen einer süßen Reue
Einer zärtlichen Furcht, ihn — ihn be-
leidigt zu haben.

Von dieser Beschaffenheit waren in Drydens schöner Schilderung, Siegmundens Thränen, die sie an Ginskardo's Busen weinte:

She said — Her brim-ful eyes that ready
stood,
And only wanted will, to weep a flood,
Releas'd their watry store, and pour'd amain,
Like clouds low hung, a sober shew'r of
rain;
Mute, solemn sorrow, free from fernale
noise,
Such, as the majesty of grief destroys;
For bending o'er the cup, the tears she
shed,
Seem'd, by the posture, tho discharge her
head,
O' erfill'd before; and oft her mouth applied
To the cold heart, she kiss'd at once, and
cry'd.

Sie

Sie sprach — bis an den Rand voll Thränen, wartete

Das Auge nur auf ihren Wink,
Den Thränenstrom zu weinen;
Jetzt öffnet' es den Quell,
Und goß mit Macht herab,
Gleich niedersenkten Wolken,
Den sanften Regenschauer,
In feierlichem, stummen Gram,
Frei von dem weiblichen Getöse,
Das alle Majestät der Traurigkeit zerstört.
Sie sank an seine Brust,
Und ihre Thränen schienen
Ihr Haupt von seinen Lasten zu befrein.
Oft drückte sie den Mund,
Auf dieses kalte Herz,
Küßt' es und weinte laut.

Auch ist die Kraft dieses Ausdrucks nicht auf unsere eigene Gattung eingeschränkt, sondern dieser Ausdruck rührt uns auch bei den Thieren, welche desselben fähig sind, unter allen andern am meisten. Daher übergieng auch der große Mahler der Natur Shakespear, in seiner Schilderung des verwunderten Hirschens, der an dem Flusse stille steht, diesen Ausdruck nicht:

— — the big round drops
Coursed one another down his innocent
nose,

In piteous chase.

Ein dicker, runder Tropfen nach
dem andern rollte seine unschuldige
Nase herab.

und dieses ist bei weitem der rührendste Theil der Schilderung.

Ob aber schon die Natur durch diese schriftliche Sprache allen animalischen Leidenschaften des Menschen, und denjenigen, welche mit jenen nahe verwandt, oder mit ihnen verbunden sind; so kräftige und bestimmte Charactere gegeben hat, so hat sie doch in Rücksicht der sichtbaren Zeichen der Aeufferungen und Rührungen aller seiner edleren Eigenschaften, eben dieses Gesetz beobachtet, nach welchem sie in Rücksicht der Töne handelte. Zu beiden gewährte dem Menschen sie die Mittel mit gleicher Freigebigkeit; aber sie überließ der Erfindung und der Sorgfalt desselben, von diesen Mitteln den rechten Gebrauch zu machen, und sie in den gehörigen Graden anzuwenden. Bloss durch die Ausbildung dieser erworbenen Geschicklichkeit, würde die sichtbare Sprache, die sich in den Gesichtszügen und Gliedern des Menschen zeigt, ohne irgend eine andre Beihülfe, zu einem jeglichen Zwecke der gesellschaftlichen Mittheilung für sich selbst hinreichend seyn. Welche innere Rührung giebt es wohl, die man z. B. nicht bloss durch die Augen und die Hände zu erkennen geben könnte. Erblickt man nicht in den Augen Bescheidenheit, Hochmuth; Grausamkeit, Mitleid, Ueberlegung, Zerstreuung, Leutseligkeit, Rachsucht? Giebt es eine Bewegung der Einbildungskraft, giebt es eine Nuance des Lächerlichen, die sie nicht darzustellen fähig wären? Wer Garrick agiren gesehen, bedenke nur, wie viel dieser große Mann der

Sprache seiner Augen schuldig war, und ich werde weiter nichts zu sagen brauchen, um ihm von dem weiten Umfange und der Kraft, zu welcher diese Sprache gebracht werden kann, einen Begriff zu geben.

Was den Ausdruck der Hände betrifft, so weis jedermann, daß wir mit denselben fordern, versprechen, herbeirufen, beurlauben, drohen, bitten, verlangen, abschlagen, Freude, Kummer, Abscheu, Furcht, Bekenntniß, Reue, Bewunderung, Hochachtung, und noch viele andere natürliche Dinge anzeigen können. Aber wie viel weiter wir es noch hierin bringen könnten, davon wissen wir nur wenig, weil wir uns hierin vernachlässigen. Und wahrhaftig, der weite Umfang dieser sichtbaren Sprache würde aller Nachrichten ungeachtet, die uns das Alterthum giebt, bei uns wenig Glauben verdienen, besonders was die Mienen betrifft, hätten wir nicht Beispiele von lebenden Mienen, welche zu dem Studium und dem Gebrauche dieser Sprache, durch das Unglück, ohne den Sinn des Gehörs gebohren worden zu seyn, gezwungen werden.

Nachdem wir die Kraft und den Umfang dieser Sprache der Natur und die absolute Nothwendigkeit derselben für den Menschen, um alle seine edleren Fähigkeiten äußern, üben und Andern bekannt machen zu können, zur Gnüge bewiesen haben, wird man sich mit allem Rechte wundern, wenn man bedenkt, daß sie im Allgemeinen so wenig cultivirt worden ist, und

dass uns die Geschichte, unter allen den vielen Völkern, welche seit der Schöpfung diese Erdkugel bewohnten, nur zwei Nationen nennt, welche sich auf das regelmässige Studium und den Gebrauch dieser Sprache legten, und sie zur Vollkommenheit brachten. Diese zwei Nationen waren die Griechen und die Römer, welche sich so sehr über das ganze Menschengeschlecht erhoben, dass, wenn wir ihre Geschichte untersuchen, ihre grossen Werke betrachten, und sie mit den Werken anderer Nationen vergleichen, das Verhältniss derselben zu der ganzen übrigen Welt das nehmliche zu seyn scheint, welches zwischen den Brobdigrags und Lillipetanern stattfindet.

Es ist zwar nicht zu leugnen, dass diese Zeichensprache auch in einigen andern Ländern in einem gewissen Grade herrschend worden ist; aber der Unterschied zwischen den Alten und Neuen liegt darin, dass die Alten alle ihre angenommenen Zeichen auf die Natur gründeten; aus dieser schöpften sie alle ihren Reichthum, setzten diese Zeichen in das genaueste und richtigste Verhältniss mit den Rührungen, welche sie ausdrücken wollten, und passten sie ihrer künstlichen Sprache so sorgfältig an, dass ihr Vortrag die angenehmste Harmonie bildete: Worte, Töne, Blicke, Gesticulationen entsprachen einander so sehr, dass eins dem andern Stärke und Schönheit gab, und die vereinigten Wirkungen derselben erweckten die Empfindungen des Herzens in allen ihren Gattungen in all' ihrer Schön-

heit. Alle diejenigen, welche die Alten sahen oder hörten, wurden durch die Art und Weise ihres Vortrags hingerissen, ob sie gleich ihre Sprache nicht verstanden, und nahmen an ihren Rührungen derselben Theil, selbst ohne alle Mittheilung ihrer Ideen.

Allein unter den neuern Völkern wurden die angenommenen und eingeführten Zeichen der Töne, Gesten u. s. w. nicht auf die Natur, sondern auf Kaprice gegründet, und erhielten ihre ganze Kraft von der Mode und Gewohnheit. Sie haben folglich für keinen Menschen weiter, als nur für den Eingebornen eines jeden Landes, Sinn und Schönheit, und sind in den verschiedenen Ländern ganz verschieden, wie dieses allen zur Genüge bekannt ist, welche mit gebohrnen Spaniern, Franzosen und Italienern Umgang haben. Aber unter allen Nationen der Welt scheint die Englische den wenigsten Gebrauch von dieser Zeichensprache zu machen, da es bei ihr sehr wenige Zeichen der Rührungen, in Tönen, Blicken oder Gesten giebt, die allgemein angenommen worden wären. Im Gegentheil folgt in dieser Rücksicht ein jedes Individuum entweder seiner eigenen Phantasie, und besitzt das, was man seine eigene **Manier** nennt; oder er nimmt die Manieren eines andern an, der ihm gefällt, und den er beständig copirt.

Es ist nach dem, was oben gesagt worden ist, augenscheinlich, daß in dieser Rücksicht keine allgemeinen, practischen Regeln, die von einiger Wirksamkeit seyn könnten, festgesetzt werden können. Denn allgemeine, practische Regeln müssen auf eine

allgemeine Praxis gegründet werden; da es nun keinen solchen Maassstab giebt, nach welchem man sich hierin richten könnte, so würde es eine ganz vergebliche Arbeit seyn, wenn man Regeln angeben wollte, die man durch keine Beispiele erläutern und bestättigen könnte. In einigen Dingen, welche sowohl Praxis als Speculation erfordern, muß das Practische durch Nachahmung guter Muster und fortgesetzte, ununterbrochene Uebung erlernt werden, bis endlich die Nachahmung vollkommen wird und in Fertigkeit und Gewohnheit übergeht. Wo es aber keine allgemeinen Muster giebt, die man copiren kann, da kann es auch keine allgemeine Praxis geben, die auf Nachahmung gegründet ist.

In Griechenland und Rom waren alle öffentliche Redner, indem sie in dem Gebrauche der natürlichen Zeichen, oder in der Sprache der Natur, eben so sehr mit einander übereinstimmten, als sie es in dem Gebrauche der Worte, oder der Sprache der Kunst thaten, allgemeine, beständige und sichere Muster der Nachahmung. In Frankreich, Italien und Spanien macht man, wie in jedem andern Lande, einen gleichförmigen, beständigen Gebrauch von gewissen Zeichen, obgleich auf eine eingeschränktere Weise, und in so fern besitzen auch diese Länder sichere Nachahmung. Aber in England, wo man kaum einige Spuren von einer allgemeinen Uebereinstimmung in dem Gebrauche solcher Zeichen findet, können keine Bemerkungen aus der allgemeinen Praxis gezogen, keine Regeln, welche Erläuterung durch Beispiele erfordern, fest-

gesetzt, kann keine Manier empfohlen werden, welche gute Muster voraussetzt. Alles, was man in diesem Falle thun kann, ist, den Individuen solche Regeln zu geben, die sie wohl fähig machen, Fehler zu vermeiden, aber nicht, Schönheiten zu erlangen. Das Erstere steht in der Macht der Regeln, das Letztere aber kann ohne Muster und Praxis nicht gelernt werden. Ich sage: nicht gelernt werden; denn gegen gewisse Personen ist die Natur ungemein freigebig, und bei denjenigen, welche das Glück haben, dem Einflusse übler Gewohnheiten zu entgehen, wird sich ausser dem, was nur durch Kunst erworben werden kann, noch angebohrne Grazie zeigen; aber die Beispiele hiervon sind selten. Wenn es aber der Beispiele solcher ausserordentlichen Talente nur wenige giebt, so sind die Beispiele von solchen Personen, welche durch die Gewohnheit nicht verdorben worden sind, noch weit feltner. Wenn aber auch diese Talente einigen in dem ausgezeichnetsten Grade ertheilt worden sind, so sind sie durch die Kunst einer grossen Erhöhung fähig: und so ist Fleiss allen auf gleiche Weise nützlich, wenn auch nicht gleich nothwendig.

Es ist bereits bemerkt worden, dafs, da es für den Gebrauch der Töne und Gesten, keine allgemeine Richtschnur, noch auch allgemeine Muster der Nachahmung giebt, jedes Individuum entweder eine eigne Manier bildet, oder die Manier irgend eines andern annahme, an der es Behagen findet. Es kann keinem Zweifel unterworfen seyn, welchen von diesem beiden Wegen man bre-

chen müsse. Derjenige, welcher sich selbst eine eigene Manier bildet, wird wahrscheinlich eine solche zu erlangen suchen, die mit seinen Fähigkeiten und Empfindungen am meisten übereinstimmt. Die groſſe Leichtigkeit, hierauf zu verfallen, und die Schwierigkeit und Abgeschmacktheit, seinen natürlichen Anlagen Gewalt, und seinen Organen Zwang anzuthun, wenn er keinen Gegenstand der Nachahmung vor Augen hat, wird diese Manier von selbst zu Stande bringen. Derjenige aber, welcher sich bemüht, die Manier eines andern anzunehmen, verliert seine natürlichen Anlagen aus dem Gesicht, und thut seinen Organen Zwang an. Denn die Menschen sind in ihren Gesichtszügen nicht mehr von einander verschieden, als sie es in ihrem Vortrag sind; die nehmliche Manier, welche dem Einen leicht und angenehm ist, wird gezwungen und unangenehm, wenn sie ein Anderer annimmt. Der Grund davon ist, weil aller Zwang, welcher der Natur angelegt wird, augenblicklich bemerkt wird, weil es Affektation wirkt, und folglich das wahre Gefühl vernichtet; denn es ist ebenso unmöglich, daß die Gefühle des Herzens erregt werden können, wenn in der Manier des Vortrags oder in den Zeichen der innern Rührungen Affektation herrscht, als es unmöglich ist, daß zwei musikalische Saiten, die mit einander in keiner Verbindung stehen, zugleich tönen können, wenn nur eine davon angeschlagen worden ist. Phantastische Rührungen werden phantastische Zeichen hervorbringen, und umgekehrt, phantastische Zeichen phantastische Rührungen erzeugen. Da bei-

de ihren Ursprung in der Einbildungskraft haben, so können zwar beide auf die Phantasie wirken, und in derselben Veränderungen hervorbringen, aber das Herz werden sie nie erreichen, da durch die Affektation alle Gemeinschaft mit demselben nothwendiger Weise zerrissen wird. So bringen zwar die phantastischen Operationen des Geistes, die sich durch die unnatürlichsten Zeichen äussern, unter den so genannten Quäkern, und unter einigen andern Religionssekten, vermittelt eines gewissen Gesangs und ausschweifender Gestikulationen, auf die Einbildungskraft solcher Zuhörer, die der Ueberzeugung auferzogen worden sind, dass diese Zeichen die Sprache des Geistes seyn, grosse Wirkungen hervor; aber es muss sogleich in die Augen springen, wenn man sowohl die Prediger als die Zuhörer von diesen Sekten beobachtet, dass durch dieses alles bloß auf die Einbildungskraft gewirkt werde, da man in allen ihren Geberden und Gestikulationen keine Zeichen entdeckt, welche die natürlichen Begleiter der Empfindungen des Herzens wären. Diese Sprache der Rührungen ist daher wohl geschickt, Enthusiasten, aber nicht Gläubige, zu machen.

Bei einer solchen Beschaffenheit der Dinge ist die Regel, nach welcher sich jeder öffentliche Redner bilden muss, leicht auszufinden. Laßt ihn fürs Erste alle Nachahmung andern vermeiden; laßt ihn alle Ansprüche auf Kunst aufgeben, denn es ist ausgemacht, dass es besser ist, gar keine als nicht genug davon zu haben; und niemand hat ihrer genug, der es nicht so weit

gebracht hat, seine Kunst gänzlich verbergen zu können, zu welcher Fertigkeit man jedoch nur durch die vereinigten Kräfte des besten Unterrichts, vollkommener Muster und einer ununterbrochenen Uebung gelangen kann. Laßt ihn vergessen, daß er jemals lesen gelernt habe, oder laßt ihn doch wenigstens seinen Lese-ron ganz ablegen. Laßt ihn ganz nach seinen Empfindungen sprechen; und diese Empfindungen werden mehrere Zeichen finden, sich zu offenbaren, als er für sie ausfindig machen könnte. Laßt ihn beständig vor Augen haben, welches der Hauptentzweck der Rede sey, und er wird die Nothwendigkeit der Mittel einsehen, die er zur Erreichung dieses Zweckes anwenden muß. Der Hauptentzweck aller öffentlichen Redner ist zu *überreden*; und um zu überreden, ist es vor allen Dingen nothwendig, daß der Redner wenigstens dasjenige selbst zu glauben scheine, was er vorträgt; dieses kann aber nie der Fall seyn, wo deutliche Zeichen von Affektation oder Kunst angetroffen werden. Hält er hingegen seinen Vortrag in seiner gewöhnlichen Manier, und mit denselben Tönen und Gesten, deren er sich zu bedienen gewohnt ist, wenn er aus seinem Herzen spricht, sey auch seine Manier übrigens noch so ungeschickt, und seine Töne noch so schlecht regulirt, so wird er doch den Vortheil haben, daß man ihn für einen Mann hält, der nach seiner Ueberzeugung spricht. Dieses ist im Betref der Gewinnung der Aufmerksamkeit und des Zutrauens des nothwen-

digste Stück, so wie Affektation jeder Art das sicherste Mittel ist, beides zu verlieren.

Die beiden grossen Hauptpuncte der Beredtsamkeit sind die Stärke und die Anmuth; die eine hat ihren Grund blos in der Natur, die andere in der Kunst. Sind sie beide vereinigt, so unterstützen sie sich wechselseitig; sind sie aber getrennt, so sind ihre Wirkungen sehr verschieden. Die Natur kann ohne Kunst viel, die Kunst aber ohne die Natur nur wenig thun. Die Natur greift an das Herz, die Kunst aber treibt ihr Spiel mit der Phantasie. Die Stärke der Rede wird Rührung und Ueberzeugung bewirken; die Anmuth aber erzeugt blos Vergnügen und Bewunderung. Da jenes der erste, und dieses blos der zweite Zweck des Redners ist, so ist es offenbar, dafs, wo nur eins von diesen beiden statt finden soll, das erstere den Vorzug haben mufs. Die Anmuth in der Beredtsamkeit ist gegenwärtig kaum möglich; die Stärke des Vortrags ist das nothwendige Resultat eines hellen Kopfes und eines gefühlvollen Herzens; vorausgesetzt, dafs keine üble Angewohnheit miteinfliesse und dafs der Redner die ganze Manier seines Vortrags ganz von seinen Empfindungen und Vorstellungen abhängen lasse.

Man wird vielleicht glauben, dafs dadurch, dafs wir Alles, was über diesen Punct gesagt werden könnte, auf eine einzige einfache Regel zurückführen, nur sehr wenig gethan worden sey, und wahrscheinlicher Weise keine grosse Verbesserung bewirkt werden möchte, oder dafs wenigstens ein

jeder, wenn wir ihm empfehlen, seiner eigenen Manier zu folgen, sie sey auch welche sie wolle, in den Besitz aller Mängel und Fehler gelassen werden, welche dieser seiner Manier eigen sind. Man wird darauf bestehen, daß ein System von Regeln, welches angiebt, welche besondere Töne und Gesten, ihrer Natur nach, die geschicktesten seyen, um die verschiedenen Rührungen der Seele auszudrücken, daß ein solches System das sicherste Mittel sey, zu zeigen, wie man in diesen verschönernden Theilen des Vortrags zur Richtigkeit und Anmuth gelangen könne. Aber diejenigen, welche auf diese Art urtheilen, haben die Natur des Gegenstandes nicht gehörig erwogen, und geben daher der Vorschrift mehr Kraft, als sie wirklich besitzt. Practische Regeln sind von denjenigen, welche bloß speculativ sind, gar sehr verschieden; Regeln werden zwar wohl in einigen Fällen den Verstand unterrichten, aber nimmermehr ohne andere Beihülfe, die richtige Ausübung bewirken. Kann wohl jemand ohne Lehrmeister und Muster singen oder tanzen lernen? Warum sollten wir voraussetzen, daß der richtige Gebrauch der Töne und Geste, welcher von derselben Natur, und auf dieselben Grundsätze gegründet ist, auf irgend einem andern Wege sollte erlangt werden können? Würden wir nicht über die Abgeschmacktheit eines Sing- oder Tanzmeister lachen, welcher sich vornehmen wollte, seinen Lehrlingen die Regeln seiner Kunst, bloß durch den Vortrag einer jeden, zu lehren, und den praktischen Theil durch Vorsingen und Vortanzen beizubringen, ohne sie

selbst die Kunst zu üben zu lassen, und jede Abweichung von der Regel und jeden Fehler in der Ausführung zu corrigiren, bis sie endlich Fertigkeit in derselben erhalten? Würden wir in diesem Falle nicht voraussetzen, daß die Lehrlinge höchstens nur sehr ungeschickte und schlechte Nachahmer der Manier ihrer Lehrer werden müssen? daselbe Schicksal muß auch die Folge eines jeden Versuchs seyn, den Gebrauch regelmässiger Töne und Gesten zu lehren, ohne die Methode zu befolgen, deren sich die Lehrer der verwandten Künste bedienen. Nichts würde leichter seyn, als ein System von Regeln über diesen Gegenstand aufzuführen, welches vollständiger wäre, als alle, welche vorhanden sind, allein dieses würde ein mehr Werk zur Prahlerei als zum Nutzen seyn. Gäbe es in dieser Kunst eben so, wie in andern Künsten Lehrmeister, so würde ein solches System von Regeln nicht nur nützlich, sondern auch nothwendig seyn. Und wahrhaftig, ohne ein solches System von Regeln, wodurch Personen in den Stand gesetzt werden, ihre Schüler in dieser Kunst methodisch zu unterrichten, können wir nie hoffen, eigene Lehrmeister in derselben auftreten zu sehen. Bis dieses aber geschehen wird, kann ich nichts besseres thun, als eine Anweisung geben, wie man durch eigenen Fleiß zu demjenigen Grade der Vollkommenheit gelangen könne, den man ohne Hülfe eines Lehrmeisters erreichen kann; und ich müßte mich sehr irren, wenn die Beobachtung dieser Regel nicht als das einzige Mittel zur Erreichung dieses Endzwecks befunden werden sollte.

Diejenigen, welche glauben, daß dieses Mittel zur Verbesserung des Vortrags nur wenig beitragen würde, muß ich bitten zu bemerken, daß sie die Hauptursache des schlechten Zustandes dieser Kunst unter uns nicht reiflich erwogen haben. Diese Ursache aber ist, keine andre als diese, daß eine künstliche Manier, entweder schon von unserm frühern Unterricht her, oder nachher durch Nachahmung, im Allgemeinen bei den meisten öffentlichen Rednern dasjenige, was ihnen natürlich ist, unterdrückt, und bei den besten doch wenigstens verunstaltet. Und da diese künstliche Manier nicht auf wahre Grundsätze gegründet, und von demjenigen, was natürlich ist, allerdings verschieden ist, so trägt sie offenbare Zeichen von Kunst und Affektation an sich, so; daß die Wiederherstellung einer natürlichen Manier des Vortrags, in den wesentlichsten Theilen derselben, eine vollkommene Revolution verursachen würde. Wenn ich nun zeigen kann, daß, wenn jemand die Hauptpunkte, welche, die in den frühern Vorlesungen weitläufig abgehandelt worden sind, in seine Gewalt gebracht hat, ihm weiter nichts fehlet um die großen Zwecke des Vortrags zu erreichen, und nach dem Verhältnisse seiner natürlichen Talente sich den Character eines vortreflichen Redners zu erwerben, wenn ich zeigen kann, daß es in jedermanns Vermögen steht, es so weit zu bringen, wenn er sich ernstlich darum bemüht; so kann ich nicht anders, als glauben, daß jeder Zweck, den man vernünftiger Weise von einem

Kursus dieser Art erwarten kann, durch denselben vollkommen erreicht werden werde.

Ich weis, daß man mir gegen diese Methode den bereits erwähnten Einwurf machen wird, daß, wenn ein jeder seiner eigenen Manier folgte, auch alle die Fehler, welche dieser Manier eigen sind, seinen Vortrag begleiten werden. Ich gebe dieses zu, und es wäre zu wünschen, daß man eine Methode hätte, durch welche sich die Redner von allen ihren Fehlern in allen ihren Theilen des Vortrags befreien könnten; da aber dieses ohne Lehrmeister unmöglich ist, und da, so lange es an Lehrmeistern fehlt, einmal große Fehler vorkommen müssen, so ist die Frage, ob es einer mit seinen eigenen, oder mit den Fehlern eines andern an sich tragen solle? die eigenen Fehler eines jeden findet man sehr erträglich; Gewohnheit giebt ihnen das Ansehen von *Natürlichkeit*; die Fehler hingegen können nicht ohne Ungeschicklichkeit angenommen werden, und lassen offenbar geziert. Und sieht man die Sache an, wie sie ist, so sind wirkliche Fehler eines Redners, welche ihm natürlich zu seyn scheinen, dem Zuhörer angenehmer, als selbst Schönheiten, welche geborgt zu seyn scheinen, auf eben die Weise, wie die gleichgültigste natürliche Gesichtsfarbe, bei einem jeden, dessen Geschmack nicht verdorben ist, vor der feinsten gemahlten Haut den Vorzug hat. Man sieht oft, daß die Bewegungen und die ganze Adresse eines Menschen, der übel gebildet ist, wegen ihrer Ungezwungenheit und Leichtigkeit angenehmer sind, als die Gesten eines an-

andern von der besten Bildung, der die Manier eines andern nachäfft, und eine augenscheinliche Aufmerksamkeit auf ihr Benehmen zeigt; und dieses muß das Schicksal jedes Kopisten seyn.

Außerdem aber darf man bei dem gegenwärtigen Zustande der Beredtsamkeit nicht befürchten, durch Fehler dieser Art beleidigt zu werden, denn das gemeine Auge wird diese Fehler nicht bemerken, und das kritische sie übersehen. Es ist schon bemerkt worden, daß derjenige, welcher nur die ersten Grundlehren dieser Kunst inne hat, für einen guten Redner unter uns gehalten wird, und wenn er zu diesen noch Stärke in seiner Manier hinzufügt, so haben wir Alles, was wir von einem guten Vortrage verlangen. Denn da die Grazie und Harmonie des Vortrags unter uns gar nicht bekannt ist, so fragt man auch im Allgemeinen nicht nach ihr. Nichts kann uns in der Manier des Vortrags beleidigen, als eine offenbare Abgeschmacktheit oder Unschicklichkeit. Derjenige, der aus seinem Herzen spricht, kann niemals in irgend eine Abgeschmacktheit fallen; nur diejenigen sind derselben ausgesetzt, welche entweder die Manier eines Andern annehmen, oder von unvollkommenen oder ungegründeten Regeln der Kunst geleitet wurden. Und was die Unrichtigkeit betrifft, welche in dem Verstoß gegen eine allgemeine bekannte Regel besteht, so kann es keine solche Unrichtigkeit geben, wo keine Regeln existiren. Besonderheit der Manier ist weit entfernt, uns als Unrichtigkeit aufzufallen, da sie so
ge.

gewöhnlich ist, daß sie dem eigentlichen Genius der Nation angemessen zu seyn scheint. Besonderheit der Manier ist auch, in dem gegenwärtigen Zustande der Beredsamkeit, dem Hauptzwecke des Vortrags nicht nachtheilig; die Ursache hiervon wird man sogleich einsehen, wenn man den Unterschied zwischen der Unrichtigkeit in dem Gebrauche der Worte, als Zeichen unserer Ideen, und in dem Gebrauche der Töne und Gesten, als Zeichen unserer Rührungen, betrachtet. Da, durch einen Vortrag, die Worte zu den Zeichen unserer Vorstellungen gemacht worden sind, so haben sie einen allgemein bestimmten Sinn, über welchen alle einig sind; und derjenige, der einen besondern, eignen Gebrauch von denselben macht, und eine andere Bedeutung mit ihnen verbindet, als die, so durch eine allgemeine Uebereinstimmung festgesetzt worden ist, macht sich selbst unverständlich, und ist einer offenbaren Unrichtigkeit schuldig. Da aber der Gebrauch der Töne und Gesten, als Zeichen unserer Rührungen, durch keinen solchen allgemeinen Vortrag unter uns bestimmt worden ist, oder es doch wenigstens nur eine geringe Anzahl derselben giebt, die eine bestimmte Bedeutung haben, so hat ein jedes Individuum verhältnismässig die Erlaubniß, sich derjenigen zu bedienen, die es zu seinem Gebrauche für die schicklichsten hält.

Bei den Griechen und Römern, bei welchen die Sprache der Rührungen eben so gut gewissen Regeln untergeordnet war, und eben so allgemein verstanden wurde, als die Sprache der Ideen, wur-

de jede Veränderung in den festgesetzten Tönen und Gesten, für eine eben so große Unrichtigkeit gehalten, als der Gebrauch eines Wortes in einem andern Sinne, als den man mit ihm zu verbinden gewohnt war. Dasselbe gilt auch von Frankreich, Spanien und Italien, in so fern, als solche Zeichen dort allgemein angenommen worden sind. Aber bei uns ist dieses aus den vorher angegebenen Ursachen nicht der Fall. Jedermann hat grossentheils seine eigene Sprache, durch welche er seine Rührungen ausdrückt. Wenn man sagt, daß eben so üble Folgen, als die Verwirrung der Sprachen zu Babel, eine solche Verschiedenheit in dem Gebrauche dieser Sprache begleiten, und es einem jeden unmöglich machen müssen, den Sinn der Zeichen eines andern zu verstehen; so muß man bemerken, daß zwischen den beiden erwähnten Sprachen, in Betreff ihrer Verständlichkeit, oder der Art und Weise sie zu verstehen, ein wesentlicher Unterschied vorhanden sey. Die Sprache der Ideen kann möglicher Weise ohne Uebereinkunft über den Gebrauch der Zeichen oder Worte nicht verstanden werden; aber die Sprache der Rührungen bedarf, wenn sie mit Worten verbunden ist, keiner solchen Uebereinkunft über den Gebrauch ihrer Zeichen. Denn da die Worte die Ideen anzeigen, welche in dem Gemüthe des Redners die Ursachen seiner Rührungen sind, so wird die Natur der Zeichen, durch welche der Redner jene Rührungen ausdrückt, zu gleicher Zeit vollkommen erklärt. Auf der andern Seite steht es nicht in der Macht der Sprache der Rührungen, uns nur die geringste Einsicht in die Sprache der Ideen zu geben;

denn wenn eine Person, die eine uns bekannte Sprache spräche, ihre Worte auch mit den lebhaftesten Gesten, den ausdrucksvollsten Blicken und bedeutendsten Tönen begleitete, so würde es uns doch, wenn wir gleich die Natur ihrer Rührungen vollkommen verstünden, und an ihren Empfindungen Theil nähmen, ohne einen Dolmetscher ganz unmöglich seyn, die Ursache dieser Rührungen oder die besondern Ideen dieser Person, aus welchen sie entstanden sind, zu verstehen. Würde hingegen ein Franzose, ein Spanier und Italiäner jemandem, der eines jeden Sprache verstünde, eine und dieselbe Sache und zwar mit ganz verschiedenen Blicken, Tönen und Gesten erzählen, so würde dieser nicht nur den Sinn ihrer Worte, sondern auch die begleitenden Zeichen verstehen. In diesem Falle erklärt die Sprache der Ideen alle die verschiedenen Sprachen der Rührung, so wie die Sonne die verschiedenen Planeten erleuchtet, die an und für sich selbst finster sind, und blos durch reflectirtes Licht ihren Glanz erhalten.

Bei dieser Lage der Sache dürfen Personen, welche schon in einem gewissen Alter sind, um die Feinheiten und Annehmlichkeiten des Vortrags nicht bekümmert seyn; die Stärke und der Ausdruck werden zu allen ihren Zwecken hinreichen; und diese ihren äußern Zeichen, demjenigen, was in ihrem Gemüthe vorgeht, gemäß, zu geben, steht in ihrer Gewalt; sie dürfen nur ihren Empfindungen folgen, und alle Affectation und Kunst vermeiden. Hiervon finden wir im Privatleben so viele Beweise, als wir Personen antreffen, die über irgend eine

Familienangelegenheit, oder sonst über einen Umstand, der sie nahe angeht, aus ihrem Herzen sprechen. Und wenn wir das nehmliche in öffentlichen Unterhaltungen selten antreffen, so kommt es entweder daher, weil das Herz der Redner von den Gegenständen, über welche sie reden, nicht gerührt wird, oder weil, aus den vorher erwähnten Ursachen, eine künstliche Manier die natürliche unterdrückt hat. Und dies ist es, was Betterton in seiner Antwort meinte, die er dem Bischof von London gab, als ihn dieser bei einer gewissen Gelegenheit fragte, „Was wohl die Ursache sey, daß bei der Vorstellung einer Geschichte auf der Bühne, von welcher man doch wisse, daß sie erdichtet, und in die man nicht im mindesten mit verwickelt sey, die ganze Versammlung zu Thränen bewegt, und in allen Zuschauern jede Art der Leidenschaften erregt werde; da doch dieselben Personen bei einem Vortrage von der Kanzel, über Gegenstände von der höchsten Wichtigkeit für sie, die sich nicht nur auf ihr zeitliches, sondern auch auf ihr ewiges Wohl beziehen, so ganz ohne Empfindung da säßen?“ Hierauf erhielt er von Betterton die merkwürdige Antwort: „Mylord, das kommt daher, weil wir aus unserm Herzen sprechen (it is, because we are in earnest).“ Und in der That wird derjenige, dem es Ernst ist, wenn er öffentlich redet, vorausgesetzt, daß er in den Hauptstücken des Vortrags von Fehlern frei ist, jeden Zweck der Beredsamkeit erreichen, und für einen vortreflichen Redner gelten: und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht diejenigen, die

jezt für die besten Redner gehalten werden, ihren guten Namen bloß diesem Umstande zu verdanken haben. Ich bin überzeugt, daß die Prediger der Methodisten die Vortheile, welche sie über die rechtgläubige Klerisey erhalten haben, so daß sie manches dieser ihrer Schafe entführen, diesem Umstande allein schuldig sind. Denn läsen sie ihren Unfinn in eben der kalten, künstlichen Manier von dem Blatte ab, wie so manche von der Klerisey ihre vernünftigen Aufsätze, so könnte man voraussetzen, daß nur wenige Menschen so große Idioten seyn könnten, ihre Nachfolger zu werden; denn wer würde nicht die Vernunft dem Unsinne vorziehen, wenn beide in dasselbe Gewand gehüllt wären.

Diese wilden Redner ausgenommen, haben wir wenige Beispiele von öffentlichen Rednern, denen es eben Ernst zu seyn schiene; und daher erwecken diese wenige, welche wirklich aus dem Herzen sprechen, einen verhältnismäßigen Grad von Bewunderung für sich. Eine öffentliche Gelegenheit zu Oxford gab unlängst einen merkwürdigen Beweis hiervon. Ein Mann von dem ersten Range *) bei der Universität mußte vermöge seines Amtes den neu erwählten Kanzler in den öffentlichen Lehrsaal, in Gegenwart mehrerer Tausende, einführen. Er war in Ansehung der Beredsamkeit keineswegs merkwürdig, und es war vielleicht das erste mal, daß er sich bei einem Auftritte dieser Art befand. Da er ein ganz speculativer Kopf war, so hatte er selbst in

*) Der Vicekanzler.

Privatgesellschaften einen ungemeinen Antheil von jener unbehülflichen Blödigkeit, welche gewöhnlich denjenigen auszeichnet, welche mit den Büchern viel, und mit der Welt nur wenig Umgang haben. Seine Bekannten waren daher seinerwegen in Sorgen; und die ihn blos von Seiten seines Characters kannten, erwarteten nicht, daß er sich gut dabei benehmen würde. Doch alle wurden auf das angenehmste überrascht. Da er keine Kunst besaß, machte er auch keinen Versuch, welche anzuwenden. Er war über die Wahl des Kanzlers wirklich von Herzen erfreut, und drückte sich nach den Gefühlen seines Herzens aus. Er empfing ihn mit den Zeichen derjenigen herzlichen Freude, die man bei der Ankunft eines lange gewünschten edeln Gastes bezeigen würde, dessen Gegenwart eine Art von einem kleinen Jubiläum in seiner Familie verursacht. Seine Töne waren die Töne eines frohen Herzens; seine Augen strahlten von Vergnügen, und alle seine Bewegungen und Gesten stimmten vollkommen hierzu. Kein Mensch hatte Zeit zu untersuchen, ob etwa ein Theil seines Vortrags angenehmer hätte seyn können; er war gut, er war rührend, und rührte jedermann. Seine leichte, natürliche und unaffectede Manier, die vielleicht nie vorher einer seiner Zuhörer an einem öffentlichen Redner gesehen hatte, erregte das Klatschen eines allgemeinen Beifalls; nicht von entehrten partiisichen Händen, sondern von Herzen, die sich selbst gerührt fühlten, aus Theilnahme an

den Empfindungen, die seine Manier, unabhängig von seiner Materie, erregte.

Dass aber die natürliche Manier des Vortrags solche Kraft besitzt, und für die vortrefflichste Art unter uns gehalten wird, weil wir einen Versuch gemacht haben, die Beredsamkeit als eine Kunst zu studiren; darüber dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir bedenken, dass selbst unter den Römern, nachdem die Kunst eingeführt worden war, und sich eine Menge lediglich dem Studium und der Ausübung derselben widmete, jener immer noch eine große Aufmerksamkeit geschenkt, und demjenigen Redner hohes Lob ertheilt wurde, der sich blos auf die Natur einschränkte, und seinen Vortrag blos von feinen Rührungen leiten liess. Cicero erwähnt in seinem Buche *de Oratore* ein Beispiel dieser Art, den Q. Varius, den er als einen rohen, und in seiner Manier bis auf den höchsten Grad unangenehmen Redner vorstellt, dennoch aber als einen, der, vermöge der grossen Kraft seines Vortrags, zu Rom ein grosses Ansehen erhalten habe.

Da dieses zugegeben werden muss, so steht es augenscheinlich in der Macht eines jeden, sich mit solcher Stärke auszudrücken, um sich als Redner einen solchen Namen zu erwerben, zu welchem ihn seine natürlichen Talente berechtigen. Es giebt nur wenige öffentliche Redner, die nicht zwei Arten des Vortrags hätten: eine für den öffentlichen, die andere für den Privatgebrauch. Die eine, künstlich und gezwungen; die andere, natürlich und leicht. Es wird daher nichts weiter erfordert, als

die eine Manier gegen die andere zu vertauschen; die erstere zu verlernen, und die letztere, davon schon ein jeder Meister ist, an ihre Stelle zu setzen. Hätte man eine Manier zu erlernen, und sich zugleich einer alten zu entledigen, so würde die Schwierigkeit groß seyn; wenn man aber bloß eine üble Gewohnheit zu verlernen, und schon eine andere dafür in Bereitschaft hat, so ist weiter nichts nöthig, als Aufmerksamkeit, und eine richtige Kenntniß seiner Fehler, wenn man in dieselben verfällt.

Außer den vorerwähnten Quellen der künstlichen Manier des Vortrags giebt es noch eine andere, welche auf die meisten öffentlichen Redner, ohne daß sie es selbst wissen, Einfluß hat. Ich meine gewisse Eigenthümlichkeiten, welche in jeder der drei verschiedenen Gattungen des Vortrags, auf der Kanzel, im Parlament und vor Gericht herrschen, sowohl was die Phraseologie, als die Manier betrifft; und diese können nicht sorgfältig genug vermieden werden. Jede Gattung hat ihre besondern Ausdrücke, voll von besondern Flickwörtern, und in Bewegungen begleitet, die eben so unbedeutend sind. Wahrscheinlich verdanken diese Eigenthümlichkeiten ihren Ursprung der Nachahmung der Fehler (denn Fehler werden am leichtesten nachgeahmt) einiger bewunderten Redner in diesen verschiedenen Zweigen. Sie sind von einer jeden Societät so allgemein aufgenommen worden, daß es für ein jedes Mitglied dieser Societäten schwer ist, der Ansteckung zu entgehen, wenn es nicht auf seiner Huth ist. So leicht es aber ist, jene Besonderheiten kennen zu lernen,

so leicht ist es auch einem neuen Mitgliede, wenn es sich hütet, nicht in dieselben zu verfallen; und Aufmerksamkeit und Entschlossenheit werden diejenigen bald bessern, die schon davon angesteckt sind. Man kann zwar sagen, daß die Gewohnheit diese Sonderbarkeiten so sehr geheiligt habe, daß die Vermeidung derselben kein Gegenstand von Wichtigkeit mehr sey, und daß es wenigstens gleich viel gelte, ob man sich derselben bediene oder nicht. Und in der That ist es wahr, daß der allgemeine Gebrauch uns dieselben so bekannt gemacht hat, daß uns ihre Hässlichkeit gar nicht mehr auffällt, und daß sie demjenigen, der sich ihrer bedient, nicht zum Nachtheile gereichen. Aber auf der andern Seite wird derjenige, der sie vermeidet, deshalb gelobt werden, und sich hier besonders auszeichnen. Derjenige, welcher zufrieden ist, wenn er ohne Tadel durchkömmt, kann sich ungehindert dem Gebrauche desselben überlassen; aber derjenige, welcher sich Lob erwerben will, wird eine so wohlfeile Gelegenheit, sich dasselbe zu erkaufen, als die Vermeidung allgemeiner und augenscheinlicher Fehler ist, die ihm weiter keine Mühe, als nur den Entschluß, kosten wird, nicht unbenutzt vorbeigehen lassen.

Doch man setze den Fall und denke sich einen Mann, der durch frühzeitige übele Angewohnheiten, oder aus irgend einer andern Ursache, im gemeinen Leben oder in seinen gewöhnlichen Unterhaltungen eine sehr unangenehme und geschmacklose Art des Vortrags erlangt hat; man nehme an, er habe die Gewohnheit,

seine Gesichtszüge zu verzerren, sich ungeschickter und übertriebener Gestikulationen zu bedienen, und fremde, übelklingende Töne hervorzu-
bringen; soll er sich nicht bemühen, bessere zu erlangen, und folglich diejenige Manier zu vermeiden, die man, weil er sie sich angewöhnt, seine natürliche nennen könnte, sobald er in einer öffentlichen Versammlung spricht? Ich antworte hierauf, daß er es so verkehrt anfängt, und nie im Stande seyn wird, auszuführen, was er wünscht, wenn er blos im Publico seine Manier zu verbessern denkt. Er muß vor allen Dingen eine Reformation aller dieser Fehler in seinem Privatleben vornehmen; und hat er sowohl durch eigene Aufmerksamkeit, als auch durch beständige Zurechtweisung seiner Freunde hier bessere Gewohnheiten angenommen, so wird er auch im Publico ohne Fehler erscheinen. Wenn er aber fortfährt, im Privatleben auf seine Manier unachtsam zu seyn, und sich blos bemüht, seine Fehler für das Publicum zu verbessern, so wird er die Gewohnheit für sich zu mächtig finden; und die Aufmerksamkeit, die er auf diese Sache verwendet, wird das ernstliche, tiefe Eindringen in seinen Gegenstand verhindern, und ihm in allem, was er sagt, etwas Gezwungenes geben. Daher muß man, ob man gleich in Privatunterhaltungen auf die Verbesserung fehlerhafter Angewohnheiten nie zu aufmerksam seyn kann, doch, wenn man vor einer öffentlichen Versammlung spricht, gänzlich vergessen, daß man solche Fehler hat; denn wäh-

rend man hieran denkt und aufmerksam darauf ist, wird man die Stärke des Vortrags verlieren, ohne jedoch Anmuth zu gewinnen, die sich, mit irgend einer sichtbaren Unruhe über diese Fehler, nicht verträgt. Auch darf niemand, wenn es auch nicht in seinem Vermögen stünde, Angewohnheiten dieser Art ganz zu überwinden, deswegen in großer Verlegenheit seyn; da die häufig vorkommenden Fehler und Besonderheiten in diesem Stücke schon seine Vertheidigung übernehmen. *Defendit numerus. Veniam petimusque damusque vicissim.* Er wird von der Menge derer in Schutz genommen, die an ähnlichen Fehlern leiden, und wechselseitig Nachsicht geben und fordern.

Sonderbarkeiten an einem Redner fallen nur das erstemal auf. Nach einer kurzen Zeit bemerken sie die Zuhörer nicht mehr, und wenn ein Fremder derselben gegen die gewöhnlichen Zuhörer des Redners erwähnt, so giebt man ihm allgemein zur Antwort: O, das ist *jeine Art* so, und dieses macht allen fernern Anmerkungen ein Ende. Fehler, die durch eine lange Gewohnheit einem Menschen natürlich zu seyn scheinen, haben etwas bei sich, das das Unangenehme derselben verschwinden macht, wenn man ihrer ein wenig gewohnt ist; aber Fehler aus Affectation, oder Nachahmung der Manier eines andern, sind für immer unangenehm, weil sie augenscheinlich künstlich sind. Seiner eigenen übeln Manieren gewohnt werden, ist mehr der Fehler der Zeit, als des Menschen. Er ist

sich ihrer unbewußt; setzt sie fort, weil man ihn nicht darauf aufmerksam mache; nur wenige, oder vielleicht niemand ist von ihnen frei; sie finden daher auch leicht Verzeihung. Aber fehlerhafte Manieren anderer nachahmen und annehmen, ist eine willkührliche Handlung, und wird mit gutem Vorbewußt gethan; und da sie einen Fehler in der Urtheilskraft voraussetzt, so wird sie bei Leuten von Geschmack keine ähnliche Nachsicht finden.

Ueberhaupt giebt es zwei Arten der Sprache, die allen denjenigen nothwendig sind, welche die Absicht einer öffentlichen Rede zu erreichen wünschen. Die eine ist, die Sprache der Ideen, durch welche die Gedanken, die in jemandes Seele sind, andern bekannt gemacht werden: und diese Sprache ist hauptsächlich aus bestimmt geordneten und in ganze Sätze eingetheilten Worten zusammengesetzt. Die andere ist die Sprache der Rührungen, durch welche die Wirkungen, welche jene Gedanken auf die Seele des Redners machen, indem sie Leidenschaften, Affecte und alle Arten von Empfindungen erregen, andern nicht nur bekannt gemacht, sondern mitgetheilt werden: und diese Sprache besteht aus Tönen, Blicken und Gesten. Die Pflicht eines öffentlichen Redners ist, zu unterrichten, zu gefallen und zu rühren. Wenn er nicht unterrichtet, so ist seine Unterhaltung ungereimt; wenn er nicht gefällt, so wird es auch nicht in seinem Vermögen stehen, zu unterrichten, denn er wird keine Aufmerksamkeit gewinnen, und wenn er nicht rührt, so wird er nicht gefallen, denn

wo keine Rührung ist, kann auch kein Vergnügen statt finden. Seine Zuhörer zu rühren, sollte daher das Augenmerk eines jeden öffentlichen Redners seyn; will er nun dieses erreichen, so muß er sich auch der Sprache der Rührungen, und nicht der Ideen allein bedienen, die an und für sich selbst das Vermögen zu rühren nicht hat. Es ist, bei dem Gebrauche der Sprache der Rührungen, augenscheinlich, daß derjenige, welcher selbst gehörig gerührt ist, und sich zugleich in Tönen ausdrückt, welche das Ohr durch ihre Harmonie vergnügen, diese Töne mit Blicken und Gesten begleitet, welche durch ihre Anmuth dem Auge gefallen, während auch der Verstand ihre Schicklichkeit einsieht, daß derjenige, welcher dieses leistet, ein Redner vom ersten Range ist, und für einen Meister seiner Kunst gehalten werden muß. In diesen Fällen bringen die vereinten Bemühungen der Kunst und der Natur denjenigen Grad von Vollkommenheiten hervor, welcher in keinem menschlichen Werke auf einem andern Wege erlangt werden kann. Diesem zunächst steht derjenige Redner, der seinen Rührungen den Weg öffnet, ohne daran zu denken, ihre Zeichen zu reguliren, welcher sich auf die Natur verläßt, und um die Anmuth der Kunst unbekümmert ist. Der schlechteste aber ist derjenige, welcher sich solcher Töne und Gesten bedient, die er von andern entlehnt hat, und die, da sie nicht aus seinen eigenen Empfindungen entspringen, sowohl falsch angewandt, als auch aller eigentlichen Bedeutung, Stärke und Grazie beraubt sind.

Derjenige hingegen, der ohne die Sprache der Rührungen spricht, der sich blos auf das Hersagen von Worten einschränkt, ohne daß irgend ein Zeichen sie begleite, kann gar nicht unter die öffentlichen Redner gerechnet werden. Der schlimmste Mißbrauch dieser Zeichen muß dem gänzlichen Mangel derselben vorgezogen werden, da er doch wenigstens noch eher eine Aehnlichkeit mit der Natur hat. Denn es giebt keine Rührung des Gemüths, welche die Natur nicht durch irgend eines jener Zeichen auszudrücken suchte, daher ist eine gänzliche Unterdrückung jener Zeichen unter allen Arten augenscheinlich der allerunnatürlichste. Und es ist zu befürchten, daß diese Art in England im Allgemeinen nur allzu sehr in der Kanzelberedtsamkeit herrsche. Daher gab es vielleicht nie eine Religionssecte auf der Erde, deren Herzen bei dem öffentlichen Gottesdienste so wenig beschäftigt wurden, als die Mitglieder der Englischen Kirche. Soll uns etwas gefallen, so müssen wir fühlen; und Gefühle gefallen uns. Die Presbyterianer werden gerührt; die Methodisten werden gerührt; sie gehen mit Vergnügen in ihre Versammlungen, in ihre Hütten. Selbst die Quäker werden gerührt. So phantastisch und übertrieben auch die Sprache ihrer Rührungen ist, so werden sie doch durch dieselbe hingerissen, und lieben deswegen die Form ihres Gottesdienstes. Indess bei weitem der grössere Theil der Mitglieder der Englischen Kirche entweder durch den Ekel aus ihrem Gottesdienste vertrieben wird, oder dem-

selben aus einem unangenehmen Gefühle der Pflicht mit Widerwillen bewohnt.

*Ueber den Zustand
der Sprache in Griechenland,
und über die Mittel,
durch welche sie in diesem Lande zur Voll-
kommenheit gebracht wurde*).*

In meiner letzten Vorlesung beschloß ich alles dasjenige, was ich über die verschiedenen Punkte, deren Behandlung in meinem Plane lag, zu sagen nöthig fand. Meine Hauptabsicht bei diesem Kursus war, die vornehmsten Fehler in den verschiedenen Zweigen der Beredsamkeit auseinanderzusetzen, und zu gleicher Zeit die wirksamsten Mittel vorzutragen, in dem gegenwärtigen traurigen Zustande der Beredsamkeit diese Fehler zu verbessern, und diese Mängel zu ersetzen, da wir weder Abhandlungen über den speculativen, noch auch Lehrmeister für den praktischen Theil derselben besitzen.

Da ich jedoch glaube, daß keiner unter meinen Lesern ist, welcher nicht wünschen sollte, daß diese Materie weiter fortgesetzt, und die Redekunst

*) Diese Abhandlung machte anfangs den Beschluß der vorhergehenden *Lectures on Elocution* aus.

in dieses Land eingeführt und so fest gegründet zu sehen, daß ein jeder, der es wünscht, sie erlernen könne; so habe ich vorsätzlich diese Abhandlung bis auf die Letzt aufgespart, um mir dadurch den Weg zur Eröffnung eines neuen Kurses zu bahnen, durch welchen ich diesen Endzweck zu erreichen gedenke. Die Natur dieses Kurses läßt mich hoffen, daß alle diejenigen, welche sich die Mühe nehmen wollen, ihn zu prüfen, eine günstigere Meinung von der Ausführbarkeit dieses Planes hegen werden, als sie durch alles, was bisher über diesen Gegenstand gesagt worden ist, bekommen konnten.

Zu diesem Zwecke wollen wir vor allen Dingen den Ursprung und die Fortschritte der Beredsamkeit, in einem Lande, wo sie zuerst gebohren wurde und zur Reife kam, betrachten, damit wir in den Stand gesetzt werden, zu urtheilen, ob wir, wenn wir dieselbe Methode einschlagen, deren man sich dort bediente, nicht auch hoffen können, sie zu eben der Vollkommenheit zu bringen.

Unter allen Ländern in der Welt scheint Griechenland von der Natur selbst am meisten dazu bestimmt worden zu seyn, die menschliche Sprache zur Vollkommenheit zu bringen. Sobald die Bewohner desselben civilisirt waren, wurde dieses Land in verschiedene kleine Staaten getheilt, deren jedem die Freiheit die wichtigste Angelegenheit war. Freie Menschen konnten nicht, wie Vasallen des Despotismus, durch Gewalt, sondern durch Ueberredung beherrscht werden. Die Ueberredungs-

kunst

kunst war daher die grösste Macht, welche ein Bürger besitzen konnte; und da diese Macht von der Kraft der Rede abhängt, so wurde natürlich die Sprache der Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit für alle, welche nach dem Besitz einer Macht strebten. Und da es, um zu überreden, nothwendig war, sowohl zu gefallen, als auch zu rühren, so wurde diejenige Sprache, welche an und für sich selbst die Kraft zu überreden und zu rühren befaß, ausserordentlich gesucht und cultivirt. Es erhellet sogleich, daß dieses keine andere seyn konnte, als die Sprache der Natur, durch Töne, Blicke und Gesten, welche im Besitz jener Kräfte ist. Wir können daher schliessen, daß bei den ersten rohen Versuchen der Redekunst diejenigen Redner, denen diese Sprache am meisten zu Gebote stand, die grösste Macht zu rühren befaßten, und folglich für die besten Redner gehalten wurden.

Um diese Sprache zur Vollkommenheit zu bringen, trugen nachher verschiedene Umstände das ihre bei, welche in andern Staaten nicht mehr statt finden. Erstlich war Aufmerksamkeit der Griechen nicht getheilt, sie hatten für keine andere Sprache Vorurtheile, als blos für die mündliche, mit ihren natürlichen Zeichen begleitete Sprache. Die Schreibekunst war unter ihnen wenig bekannt, und diejenigen, welche sie kannten, machten davon weiter keinen Gebrauch, als ihrem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen. Damals war keine Presse im Gange, um für oder wider eine Einrichtung Pamphlets zu drucken. Im Allgemeinen war noch kein anderer Weg der Mittheilung offen,

als die lebendige Stimme; und derjenige, welcher durch sie seine Gedanken nicht offenbaren konnte, hatte kein anderes Mittel, sie dem Volke bekannt zu machen.

Zweitens waren sie in der Nothwendigkeit, die Natur zu ihrer Führerin zu nehmen, da ihre Hauptabsicht war, das menschliche Herz zu rühren; dieses aber konnte nur durch diejenigen Zeichen bewirkt werden, welche die Natur selbst mit dieser Kraft versehen hat.

Und endlich hatten sie, in solchen freien Staaten, die Mittel, sich mit einem hinlänglichen Reichthum dieser reichen Sprache zu versehen, welche andern nicht zu Theil wurden. Das Buch der lebendigen Sprache wurde ihnen in der grossen Gesellschaft geöffnet; hieraus konnten sie diejenigen Ausdrücke wählen, in welchen sie die meiste Energie oder Grazie fanden. Die freien Seelen drückten unter ihnen furchtlos alle ihre Lebhaftigkeit aus; liessen jeder Rührung freien Lauf, und jede Empfindung offenbarte sich durch sichtbare oder hörbare Zeichen. Jeder Beobachter konnte sich also von diesen Zeichen diejenigen wählen, welche am meisten gefielen, oder die ausdrucksvollsten waren.

Während nun die Sprache der Natur auf dem Wege zur Vollkommenheit war, wurde auch die künstlichste nicht vernachlässigt. Jedoch auch in der Verbesserung liessen sie sich von der Natur leiten. Denn obschon in den Wörtern etwas ganz Künstliches und Willkührliches liegt, wenn wir sie als Combination von Buchstaben betrachten, um Zeichen

für unsere Ideen zu seyn, so war es doch die Natur selbst, welche die Elemente darbot, aus welchen sie zusammengesetzt sind. Aber ihre Anzahl, Gattung und den eigentlichen Gebrauch derselben durch ein intuitives oder instinktartiges Gefühl mitzutheilen, hielt sie nicht für gut; sondern überliefs es dem Fleisse des Menschen, diese selbst auszufinden, nach dem nemlichen Grundsätze, nach welchem sie die Erhöhung aller seiner edleren Fähigkeiten seiner eignen Sorgfalt überliefs. Da jedoch diese Elemente in den beiden zu ihrer Bildung nothwendigen Stücken, Schall und Zeit, von einander unterschieden sind; da einige dem Ohre angenehm, andere widerlich sind, einige eine kürzere, andere eine längere Zeit erfordern, um ausgesprochen zu werden; so muß dieser natürliche Unterschied der Elemente nothwendiger Weise auch einen Unterschied in den Wörtern machen; und einige dieser Wörter werden daher, ihrer Natur nach, zu gewissen Absichten geschickter seyn, als andere. Da nun das Ohr der einzige Richter hierüber ist, wer konnte da wohl auf die richtige Modulation der Sprache so sehr aufmerksam seyn, als jene Nationen, unter welchen jede Sache von Wichtigkeit durch die lebendige Sprache dem Ohre vorgetragen wurde, und bei welcher es wesentlich nothwendig war, dem Ohre zu schmeicheln? Die Natur hat uns gezeigt, daß dieses ohne Mannigfaltigkeit und richtiges Verhältniß nicht lange möglich ist. Die Mannigfaltigkeit hängt von der Menge der hervorgebrachten Laute ab; und das Verhältniß von den

verschiedenen Graden der Zeit, in welcher die Laute hervorgebracht werden. Diejenige Sprache also, welche die grösste Menge einfacher Elemente oder Buchstaben besitzt, wird der grössten Mannigfaltigkeit fähig seyn; und diejenige, welche an vielen langen und vielen kurzen Lauten Ueberflufs hat, wird die grösste Mannigfaltigkeit der Verhältnisse gestatten. In jenen Staaten, von welchen ich eben gesprochen habe, waren diese Dinge Gegenstände der Aufmerksamkeit. Wir finden daher, dafs die Griechen fünf Vocale hatten, indess die Afrikaner mit dreien zufrieden waren; und dafs jeder dieser fünf Vocale zwei Quantitäten besafs, dafs er sowohl lang als kurz war, indess die der barbarischen Nationen immer lang ausgesprochen wurden. Doch da die Stärke und Schönheit dieser Mannigfaltigkeit der Laute und ihrer Verhältnisse von der gehörigen Vermischung und Verbindung in den verschiedenen Kombinationen derselben abhing; und da der Verstand sowohl, als das Ohr hierbei befragt werden muste, weil die Wörter nicht blos Laute, sondern auch Typen von Ideen sind; so lafst uns sehen, ob die Natur nicht selbst den Weg gezeigt habe, sie gehörig in der Rede zu verbinden und in ein richtiges Verhältnifs zu setzen. Diejenigen Laute, welche dem Ohre am meisten gefallen, sind ihrer Natur nach am meisten mit den Ideen übereinstimmend, welche auch der Seele am meisten gefallen; und die Laute von einer widrigern Art mit denen, welche unangenehm sind. Und so wie es in Rücksicht der Quantität oder Zeit natürlich ist, sich bei denjenigen

Wörtern lange aufzuhalten, welche die richtigsten Ideen enthalten, so ist es auch natürlich, über unbedeutende oder gleichgültige hinweg zu eilen. In dem einen Falle müssen die langen Vocalen und Halblauter, in dem andern die entgegengesetzten die herrschenden seyn. In beiden aber sollten diejenigen, welche zwischen diesen in der Mitte stehen, nach diesem Grundsätze durch gehörige Einwebung verhältnißmässig angebracht werden. Nach diesem Gesetz der Natur und nicht durch Zufall, Laune oder Mode, geschah es, daß sich die Pronuntiation der Griechen bildete, und nachher zu derjenigen Bestimmtheit und Schönheit des Lautes erhob, in welcher man sie unter keinem andern Volke hörte.

Ihre Sprache, welche so glücklicher Weise auf Grundsätze der Natur gegründet worden war, befand sich, aus eben dieser Ursache in einem beständigen Zustande der Verbesserung, bis sie endlich zur Vollkommenheit gelangte. So lange Griechenland seine Unabhängigkeit erhielt, wurden alle Maafsregeln nach öffentlichen Berathschlagungen und Debatten genommen, welche natürlicher Weise von den grössten Rednern dirigirt wurden. Ihre Söhne zu Meistern in der Redekunst zu bilden, war daher einer der Hauptgegenstände aller vornehmen Bürger. Sie überliessen dieses nicht dem Zufalle, sondern liessen sie von ihren frühesten Jahren an durch geschickte Lehrer unterrichten. Wir finden beim Homer, daß die Uebung in der Beredsamkeit und in den Waffen, zu den Zeiten des Troianischen

Krieges, die ganze Erziehung ausmachte. Der Dichter läßt den alten Phönix zum Achilles sagen, er sey von seinem Vater dem Peleus, als Führer, zu ihm gesendet worden, damit er ihn zu einem guten Redner und gewandten Krieger bilde. Und da die Freiheit von ganz Griechenland von der Weisheit der Schlüsse der vereinigten Staaten, und von dem Feuer in der Ausführung derselben, gegen die ungeheure Macht von Asien abhieng; so mußten diese beiden Stücke natürlicher Weise das Studium und die Bestimmung aller griechischen Jünglinge seyn. Auch dürfen wir uns nicht wundern, daß zu der Zeit des Trojanischen Krieges die Beredsamkeit schon so große Fortschritte gemacht habe, als uns Homer erzählt, welcher uns in dem Nestor, Ulysses und Menelaus so edele und mannigfaltige Muster derselben darstellt.

Die Nothwendigkeit beständiger Bündnisse zwischen den verschiedenen Staaten: entweder bei innern Kriegen gegen einander selbst, oder bei der Vereinigung derselben gegen den gemeinschaftlichen Feind, den mächtigen König von Persien, erhielt in der Folge den Eifer für das Studium der Beredsamkeit und die Verbesserung der Sprache immer wach, und vervollkommnete diese Künste. Bei dieser Gelegenheit bediente man sich von der Zeit an, als Ulysses an den Hof des Peleus gesandt wurde, bis Demosthenes als Abgesandter nach Theben gieng, immer der besten Redner. Dies mußte die höh-

ste Nacheiferung, und die größte Anstrengung in dieser Kunst zu excelliren erzeugen. Und dieser Umstand war es, der ihnen stets die Verbindlichkeit auflegte, bei allen successiven Verbesserungen der Beredsamkeit, die Natur zu ihrem Führer zu nehmen, bis diese Kunst die höchste Stufe der Vollkommenheit erreichte. Ein Vorzug, der nur in verschiedenen unabhängigen Staaten, welche eine Sprache sprechen, und freies Gewerbe mit einander treiben, statt finden konnte. Dieser Umstand verhütete nothwendiger Weise jede phantastische Mode, jede blos modische Manier des Vortrags, die sich wohl in einem einzelnen Staate durch die Gewohnheit verbreiten, und zu einer unüberwindlichen Stärke gelangen kann. Dieser Umstand nöthigte natürlich alle Redner, um solche Schönheiten und Verbesserungen aufzusuchen, die ihren Grund in der Natur allein hatten; da keine andere auf die durch keine Vorurtheile eingenommenen Zuhörer aus verschiedenen Staaten Eindruck machen, und allgemein angenommen werden konnte.

Es ist wahr, die verschiedenen Staaten hingen sehr hartnäckig an ihren verschiedenen Dialecten; aber dieses machte nur einen unbedeutenden Unterschied in einigen geringfügigen Dingen in der Struktur der künstlichen Sprache, in einer blos willkührlichen Sache. Aber in allen grossen und wichtigen Stücken der natürlichen Sprache im Gebrauch der Töne, Blicke und Gesten, waren alle einstimmig. Ausserdem

waren die verschiedenen Dialecte Griechenlandes nicht, wie die unfrigen, Verstümmelungen oder Abweichungen von der Wahrheit; nein, sie waren vielmehr besondere Schönheiten, auf welche ein jeder Staat stolz war, und die er mit Fleiß cultivirte; und nichts als die Eitelkeit der andern Staaten konnte es verhindern, daß sie nicht allgemein aufgenommen, und alle zu der Masse Einer Sprache gethan wurden. Wir finden, daß verschiedene der vorzüglichsten Schriftsteller mit vielem Glücke diesen Gebrauch von derselben machen, und daß ihre Werke durch die angenehme Mannigfaltigkeit, die dadurch erzeugt wurde, viel an Schönheit gewannen.

Ausser den schon erwähnten Ursachen trug die Versammlung der Amphiktyonen, und die allgemeine Versammlung der Griechen bei den Olympischen Spielen, wo verschiedene der edelsten Producte ihrer Schriftsteller recitiret wurden, nicht wenig dazu bei, demjenigen, was rein und natürlich war, Sanction zu geben, jede blos künstliche und eingebildete Verbesserung der Sprache zu verbannen, und einen allgemeinen, guten Geschmack zu verbreiten.

Da als ein Grundsatz festgesetzt worden ist, daß die Natur blos die animalischen Leidenschaften mit Zeichen und Ausdrücken, in einem verhältnißmäßigen Grade, versehe; so könnte man sagen, daß die Zeichen, welche die Rührungen des Gemüthes begleiten, gänzlich das Werk der Kunst seyen, und daß die feste Bestimmung derselben

von der Laune und Phantasie abhängen. Aber man muß sich immer erinnern, daß, obgleich die Natur unsere edleren Fähigkeiten nicht mit einer schon gebildeten Sprache, wie die animalischen Leidenschaften, versehen hat, sie uns doch den Stoff zu dieser Sprache verliehen, und es dem Menschen überlassen habe, diesen Stoff, nach seinem besten Gutedünken, zu modificiren. Sein Fleiß sollte auch hierin unter der Leitung seiner Vernunft, wie in allen andern intellectu-ellen Untersuchungen, ausfindig machen, welche Modification dieses Stoffes die angenehmste und wirksamste, oder mit andern Worten, die mit der Natur am meisten übereinstimmende sey. Um ihn in dieser Untersuchung zu leiten, gab sie ihm nicht nur durch die Vernunft, welche einer großen Ausbildung fähig ist, hinlängliches Licht; sondern sie verfahe ihn auch mit einem vollkommenen Muster, welches er copiren könne. Sie hatte ihm durch die animalische Sprache deutlich gezeigt, daß Töne, Blicke und Gesten allein die animalischen Leidenschaften anzeigen oder mittheilen können, und ihn hierdurch eben so deutlich angewiesen, wie er diese Zeichen auf alle geistige Gemüthsbewegungen anwenden solle. In den animalischen Leidenschaften hatte sie diese Zeichen nach verschiedenen Graden derselben, auf das genaueste abgemessen, von der unmerkbarsten bis zur heftigsten Aeufferung einer jeden. Dies lehrte dem Menschen alle Verhältnisse der andern auf einen eben so genauen Grad zu bestimmen. Die Natur machte die Zeichen jener Leidenschaften

allgemein verständlich, da sie allen Menschen dieselben gab; dieß zeigte den Gesellschaften den Weg, die Zeichen der Gemüthsrührungen, durch Uebereinkunft und Gewohnheit, eben so allgemein verständlich zu machen. Aus der Erfahrung lernen wir, daß dieses bei gehöriger Aufmerksamkeit leicht gethan sey; weil wir es in der künstlichen Sprache, durch die wir unsere Ideen andern mittheilen, ohne Mühe bewirken; und ohne diese Uebereinstimmung in dem Gebrauche der Zeichen würden unsere Gespräche ganz unverständlich seyn. Eine gleiche Uebereinstimmung in dem beständigen Gebrauche derselben Zeichen der Rührungen würde machen, daß jedermann diese Zeichen eben so gut verstünde.

Aber zwischen der Bestimmung derjenigen Sprache, welche aus Tönen, Blicken und Gesten, und der andern, welche aus articulirten Lauten besteht, ist dieser wichtige Unterschied, daß die erstere von Natur die Kraft hat, Rührungen hervorzubringen, die letztere aber keine solche Kraft besitzt, Ideen zu erwecken; die Kombinationen der letztern müssen daher willkührlicher als die der erstern seyn. Eine gewisse Kombination von Buchstaben, wenn sie auch rauh klingt, kann zwar für ein sicheres Zeichen einer gewissen Idee gelten, und hierdurch ihrem Entzwecke ganz entsprechen; aber so ist es nicht in Ansehung der Töne u. s. f. Denn würden diejenigen, welche ihrer Natur nach geschickt sind, lebhaft und angenehme Rührungen auszudrücken, mit Wörtern des Kummers und des Unglücks verbunden, und umgekehrt; so würden

diese Zeichen nicht nur ihren Entzweck verfehlen, sondern beide Sprachen würden einander grade entgegen arbeiten. Da nun, aus Unachtsamkeit und Gewohnheit, bei verschiedenen Nationen eine solche Disharmonie eingeführt worden ist, so kann ein fremdes Ohr, bei den Tönen, die gewisse Sprachen begleiten, nicht anders glauben, als diejenigen, welche sprechen, seyen immer in Angst, andere, immer in Wuth. Und wirklich, sind durch Unachtsamkeit auf diese Sprache der Natur, die Töne und Gesten, welche die Sprachen der meisten Nationen in der Welt begleiten, entweder phantastisch, widersinnig, oder bedeutungslos worden. Allein so war es nicht in dem Lande der Beredsamkeit: hier war es von der höchsten Wichtigkeit, daß alle Zeichen der Gemüthsrührungen nach aus den Beobachtungen der Natur gezogenen Gründen bestimmt würden, als die Zeichen der animalischen Leidenschaften; damit sie dieselben Wirkungen hervorbringen und allgemein verständlich seyn könnten. Und dieses zu bewerkstelligen, war keine grofse Mühe, kein tiefes Eindringen in die Geheimnisse der Natur erforderlich; man hatte es durch Uebung allein schon lange vorher dahin gebracht; ehe man noch an Untersuchungen darüber gedacht hatte. Man hatte schon bemerkt, daß die Natur selbst die Materie dazu darreiche; Niemand, welcher eine einfache Rührung empfand, konnte, wenn er von dem Einflusse der Mode oder Gewohnheit frei war, wegen der Art des Ausdrucks, durch welche diese Rührung andern mitgetheilt werden sollte, in Verlegenheit seyn;

die Natur selbst verfahe ihn damit, wie in den animalischen Leidenschaften; der einzige Unterschied war, dass sie bei den letztern auch die genauen Verhältnisse bestimmte; bei den erstern hingegen dieses der Sorge des Menschen überliefs. In den letztern waren sie an und für sich deutlich, und brachten genau analoge Wirkungen hervor: in den erstern aber erforderten sie eine Art von Vortrag und allgemeinen Gebrauch, wie die Worte, um ihre Bedeutung genau bekannt zu machen, und verhältnissmäßige Wirkungen hervorzubringen. Da es aber auch zusammengesetzte Rührungen des Gemüthes giebt, die aus mehreren einfachen bestehen, so war es nothwendig, dass die Kunst hierzukommen musste, um die verschiedenen Arten der Töne, welche den verschiedenen einfachen Rührungen eigen sind, aus denen die zusammengesetzten gebildet waren, nach den verschiedenen Graden ihrer Wirkung mit einander zu verbinden. Und hieraus ergiebt sich noch ein anderer Grund, der auf die Natur der Dinge beruht, warum Abmessung der verschiedenen Grade des Ausdrucks den Gemüthsrührungen ganz dem Menschen überlassen werden musste: die animalischen Leidenschaften sind alle einfach, daher konnten alle Zeichen derselben in dem gehörigen Verhältnisse von der Natur regelmässig bestimmt werden; aber viele Gemüthsrührungen sind zusammengesetzt, und bestehen aus dem vereinigten Wirkungen der Sinne, des Verstandes und der Einbildungskraft. Diese verschiedenen Ausdrücke zusammen zu verbinden, musste da-

her dem Menschen überlassen werden, wenn seine Freiheit vernichtet werden sollte.

Um diese genauen Verhältnisse zu treffen, kann man annehmen, daß alle öffentliche Redner in dem Lande der Beredtsamkeit alle ihre Geschicklichkeit aufboten, und Erfahrung war der Probestein derselben. Diejenigen, welche die stärksten Wirkungen hervorbrachten, und in den Zuhörern die Rührungen, welche sie durch die Redner erweckt wissen wollten, am mächtigsten hervorbrachten, wurden als die besten Redner anerkannt, gerühmt und allgemein nachgeahmt. So wurden in der Folge der Zeit, diejenigen Töne, Blicke und Gesten, welche mit der Natur am meisten übereinstimmten, die grösste Energie besaßen und den verschiedenen Rührungen am angemessensten waren, allgemein angenommen, verstanden und empfunden, und man bediente sich ihrer allgemein mit eben so geringer Abänderung, als man sich der Worte bediente.

Auf diese Art erhielt selbst mitten in Krieges-Tumulten die Sprache und die Beredtsamkeit ihren Wachsthum und ihre Stärke. Aber um sie ganz vollkommen und für jede Gelegenheit geschickt zu machen, fehlten ihr noch verschiedene Feinheiten, die Politur der letzten Hand; ihr noch diese zu geben, war dem Frieden aufbehalten, welchem die Besiegung des Xerxes den Weg bahnte. Von der Furcht vor der Persischen Macht nun befreiet, hatten die Griechen Mufse, sich der Künste des Friedens, dem Studium der Wissenschaften und

der Ausbreitung des Handels zu widmen. Diese Künste blüheten besonders zu Athen, wegen der dortigen Staatsverfassung, in einem außerordentlichen Grade. Die Beredsamkeit legte Schwerdt und Schild ab, und erschien in seiner lieblichen Gestalt, in dem Gewande des Friedens. Alle sanfte häusliche Empfindungen, alle Feinheiten eines zarten Gefühls, alle lebhaften Scherze der Einbildungskraft und alle Wirkungen des Lächerlichen hatten, bei einem freien und lebhaften Volke, freien Lauf. Und für diese Rührungen wurden verschiedene Zeichen, sowohl natürliche als künstliche, nach denselben Grundsätzen, nach derselben Erfahrung und in denselben genauen Verhältnissen, wie für die vorher erwähnten, bestimmt.

Vermöge ihrer grenzenlosen Freiheit überließ sich ein jeder seinem Genie; aber jeder schränkte sich auf diejenige Sphäre ein, für welche ihn die Natur, durch die Talente, die sie ihm gab, bestimmte; und dieses rührte theils aus der Unmöglichkeit unter einem Volke von so vortrefflicher Urtheilskraft in irgend einem Unternehmen, zu welchem sie nicht die erforderlichen Eigenschaften besaßen, Glück zu machen, theils auch aus Furcht von dem Hohngelächter her, welches jederzeit Unternehmungen dieser Art begleitete. Auf diese Weise mußte man jede Fähigkeit des Menschen, bei dieser Nation, bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht sehen, da sich ein jedes Individuum eifrigst bestrebt, diejenige zu erhöhen, die es in dem vorzüglichsten Grade belafs.

Der

Der Natur zu folgen war die allgemeine Regel, der Weg hierzu war allen offen, und alle sahen ihn. Gewohnheit hatte unter ihnen keine Vorurtheile eingeführt, welche ihr Auge umnebelten; von ihrer Jugend an lag die wahre, durch Sophistereien unentstellte Natur vor ihren Augen, und sie wuchsen in eben so vertrauter Bekanntschaft mit ihr auf, als mit irgend einem äussern Gegenstande. Ihr Urtheil über dieselbe war ein Gefühl, und keine Ueberlegung, eine Wahrnehmung, keine Untersuchung, und ihre Kenntniss derselben war intuitiv, nicht demonstrativ. Und woher kam dieses, als weil die Natur ihren Sinnen wirklich offenbar war? Sie sahen, hörten, empfanden sie in der allgemeinen verständlichen und ausdrucksvollen Sprache derselben; so dass sie, wenn es auch möglich wäre, in das menschliche Gemüth hineinzusehen, sie dennoch die Rührungen desselben mit keiner grössern Gewissheit wissen konnten. Daher hatten sie jede Feder der Leidenschaften in ihrer Hand, und konnten sie nach Gefallen spannen oder nachlassen. Hieraus entsprang ihre genaue Kenntniss des menschlichen Herzens, welche sie aus dem Original, aus dem grossem Buche der Gesellschaft schöpften, welches von der Natur selbst in Charakteren, die ihren Archetypen vollkommen entsprachen, und nicht verkannt oder missverstanden werden konnten, geschrieben worden war. Sie waren nie so eitel bemüht, das menschliche Herz in Büchern, in den künstlichen Charakteren der menschlichen Erfindung zu studiren, welche keine Ver-

wandschaft, keine natürliche Verbindung mit ihren Archetypen haben, keinen Stempel der Wahrheit an sich tragen, indem sie für die Wahrheit und den Irrthum nur eine Form besitzen, und gänzlich unfähig sind, durch ihre eigene Kraft, Rührungen auszudrücken oder mitzutheilen. Aber wir sind, nach dem Verlust der Sprache der Natur, unglücklicher Weise zu jener geführt worden, wozu die Erfindung der Buchdruckerkunst und die damit zusammenhängende Applikation auf die bloße Büchersprache vorzüglich viel beigetragen hat.

Von Kindheit an zu nichts gewöhnt, als was rein, recht und natürlich war, wuchs die Kenntniß alles dessen, was in dem Vortrage recht oder falsch ist, mit ihnen auf, und wurde gleichsam ein Theil ihrer natürlichen Anlagen. Sie bedurften zu ihrer Leitung keiner Regeln, keiner Grundsätze der Kritik; sie verließen sich nicht auf die langsame Verfahrensart einer höchst zweifelnden Vernunft, die durch Sophisterei immer irre geführt werden kann; nein, sie hatten ein rascheres und sicheres Kriterium; sie urtheilten blos nach ihrem Gefühl. Alles, was in dem Vortrage wahr und richtig war, stand mit dieser Hauptsaiten im Einklang und brachte Harmonie hervor. Alles, was nicht so war, klang übel und verursachte Diskordanzen. Auf diese Weise hatte ein jeder einen Probierstein der Wahrheit in seiner Brust, welcher für die Prüfung der Zeichen eben so sicher war, als es die Magnetnadel für den Pol ist. Alle ihre Schriftsteller versichern uns, daß in dieser Rücksicht die Meinungen des Pöbels und der Großen, der Gelehrten und Ungelehrten

niemals getrennt waren. Einfache, unverdorbene Natur von allen auf gleiche Weise empfunden und beurtheilt. Die geringste Unrichtigkeit im Ton, Blick oder der Gestikulation wurde von ihnen augenblicklich empfunden, eben so wie diejenigen unter uns, die in der Kenntniss der Büchersprache auferzogen worden, eine grammatische Unrichtigkeit oder einen Fehler in der Orthographie bemerken, jedoch mit dem Unterschiede, dass die erstere ein weit unangenehmeres Gefühl erregen musste, da sie ein Verstoß gegen die Natur, die letztere hingegen blos ein Irrthum in der Kunst war. Auch war es nicht in der natürlichen Sprache allein, dass sie eine solche Geschicklichkeit besaßen, ihre Einsichten in der künstlichen Sprache waren eben so genau und richtig. Wir wissen, wenn nur irgend ein Fehler begangen, etwa eine Sylbe nur im mindesten länger oder kürzer ausgesprochen wurde, als die eigentliche Quantität derselben verlangte, wenn in dem Verhältnisse eines festgesetzten Tones oder Gesten, der einem gewissen Worte, Phrase oder Sentenz zukam, nur der mindeste Fehler begangen wurde, die ganze Versammlung dagegen aufstand. Und so wie in dem erstern Falle ihre richtige Unterscheidung ihren Grund ganz in der Natur hatte, so lag derselbe in dem zweiten Falle theils in der Natur und theils in der Gewohnheit, so wie der Gegenstand ihrer Gewahrnehmung aus diesen beiden zusammengesetzt war. Vermöge der Uebereinstimmung aller Redner in dem Gebrauche dieser Zeichen, welche eben so gleichförmig und allgemein gebraucht wurden, als die Zei-

der Ausbreitung des Handels zu widmen. Diese Künste blüheten besonders zu Athen, wegen der dortigen Staatsverfassung, in einem außerordentlichen Grade. Die Beredsamkeit legte Schwerdt und Schild ab, und erschien in seiner lieblichern Gestalt, in dem Gewande des Friedens. Alle sanfte häusliche Empfindungen, alle Feinheiten eines zarten Gefühls, alle lebhaften Scherze der Einbildungskraft und alle Wirkungen des Lächerlichen hatten, bei einem freien und lebhaften Volke, freien Lauf. Und für diese Rührungen wurden verschiedene Zeichen, sowohl natürliche als künstliche, nach denselben Grundsätzen, nach derselben Erfahrung und in denselben genauen Verhältnissen, wie für die vorher erwähnten, bestimmt.

Vermöge ihrer grenzenlosen Freiheit überließ sich ein jeder seinem Genie; aber jeder schränkte sich auf diejenige Sphäre ein, für welche ihn die Natur, durch die Talente, die sie ihm gab, bestimmte; und dieses rührte theils aus der Unmöglichkeit unter einem Volke von so vortreflicher Urtheilskraft in irgend einem Unternehmen, zu welchem sie nicht die erforderlichen Eigenschaften besaßen, Glück zu machen, theils auch aus Furcht von dem Hohn gelächter her, welches jederzeit Unternehmungen dieser Art begleitete. Auf diese Weise mußte man jede Fähigkeit des Menschen, bei dieser Nation, bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht sehen, da sich ein jedes Individuum eifrigst bestrebt, diejenige zu erhöhen, die es in dem vorzüglichsten Grade besaß.

Der

Der Natur zu folgen war die allgemeine Regel, der Weg hierzu war allen offen, und alle sahen ihn. Gewohnheit hatte unter ihnen keine Vorurtheile eingeführt, welche ihr Auge umnebelten; von ihrer Jugend an lag die wahre, durch Sophistertien unentstellte Natur vor ihren Augen, und sie wuchsen in eben so vertrauter Bekanntschaft mit ihr auf, als mit irgend einem äussern Gegenstande. Ihr Urtheil über dieselbe war ein Gefühl, und keine Ueberlegung, eine Wahrnehmung, keine Untersuchung, und ihre Kenntniss derselben war intuitiv, nicht demonstrativ. Und woher kam dieses, als weil die Natur ihren Sinnen wirklich offenbar war? Sie sahen, hörten, empfanden sie in der allgemeinen verständlichen und ausdrucksvollen Sprache derselben; so dass sie, wenn es auch möglich wäre, in das menschliche Gemüth hineinzusehen, sie dennoch die Rührungen desselben mit keiner grössern Gewissheit wissen konnten. Daher hatten sie jede Feder der Leidenschaften in ihrer Hand, und konnten sie nach Gefallen spannen oder nachlassen. Hieraus entsprang ihre genaue Kenntniss des menschlichen Herzens, welche sie aus dem Original, aus dem grossem Buche der Gesellschaft schöpften, welches von der Natur selbst in Charakteren, die ihren Archetypen vollkommen entsprachen, und nicht verkannt oder missverstanden werden konnten, geschrieben worden war. Sie waren nie so eitel bemüht, das menschliche Herz in Büchern, in den künstlichen Charakteren der menschlichen Erfindung zu studiren, welche keine Ver-

wandschaft, keine natürliche Verbindung mit ihren Archetypen haben, keinen Stempel der Wahrheit an sich tragen, indem sie für die Wahrheit und den Irrthum nur eine Form besitzen, und gänzlich unfähig sind, durch ihre eigene Kraft, Rührungen auszudrücken oder mitzutheilen. Aber wir sind, nach dem Verlust der Sprache der Natur, unglücklicher Weise zu jener geführt worden, wozu die Erfindung der Buchdruckerkunst und die damit zusammenhängende Applikation auf die bloße Büchersprache vorzüglich viel beigetragen hat.

Von Kindheit an zu nichts gewöhnt, als was rein, recht und natürlich war, wuchs die Kenntniß alles dessen, was in dem Vortrage recht oder falsch ist, mit ihnen auf, und wurde gleichsam ein Theil ihrer natürlichen Anlagen. Sie bedurften zu ihrer Leitung keiner Regeln, keiner Grundsätze der Kritik; sie verließen sich nicht auf die langsame Verfahrensart einer höchst zweifelnden Vernunft, die durch Sophisterei immer irre geführt werden kann; nein, sie hatten ein rascheres und sicheres Kriterium; sie urtheilten blos nach ihrem Gefühl. Alles, was in dem Vortrage wahr und richtig war, stand mit dieser Hauptsaite im Einklang und brachte Harmonie hervor. Alles, was nicht so war, klang übel und verursachte Diskordanzen. Auf diese Weise hatte ein jeder einen Probiertstein der Wahrheit in seiner Brust, welcher für die Prüfung der Zeichen eben so sicher war, als es die Magnetenadel für den Pol ist. Alle ihre Schriftsteller versichern uns, daß in dieser Rücksicht die Meinungen des Pöbels und der Großen, der Gelehrten und Ungelehrten

niemals getrennt waren. Einfache, unverdorbene Natur von allen auf gleiche Weise empfunden und beurtheilt. Die geringste Unrichtigkeit im Ton, Blick oder der Gestikulation wurde von ihnen augenblicklich empfunden, eben so wie diejenigen unter uns, die in der Kenntniss der Büchersprache auferzogen worden, eine grammatische Unrichtigkeit oder einen Fehler in der Orthographie bemerken, jedoch mit dem Unterschiede, dass die erstere ein weit unangenehmeres Gefühl erregen musste, da sie ein Verstoß gegen die Natur, die letztere hingegen bloß ein Irrthum in der Kunst war. Auch war es nicht in der natürlichen Sprache allein, dass sie eine solche Geschicklichkeit besaßen, ihre Einsichten in der künstlichen Sprache waren eben so genau und richtig. Wir wissen, wenn nur irgend ein Fehler begangen, etwa eine Sylbe nur im mindesten länger oder kürzer ausgesprochen wurde, als die eigentliche Quantität derselben verlangte, wenn in dem Verhältnisse eines festgesetzten Tones oder Gesten, der einem gewissen Worte, Phrase oder Sentenz zukam, nur der mindeste Fehler begangen wurde, die ganze Versammlung dagegen aufstand. Und so wie in dem erstern Falle ihre richtige Unterscheidung ihren Grund ganz in der Natur hatte, so lag derselbe in dem zweiten Falle theils in der Natur und theils in der Gewohnheit, so wie der Gegenstand ihrer Gewahrnehmung aus diesen beiden zusammengesetzt war. Vermöge der Uebereinstimmung aller Redner in dem Gebrauche dieser Zeichen, welche eben so gleichförmig und allgemein gebraucht wurden, als die Zei-

chen der natürlichen Sprache, gewährte die Gewohnheit auch ein eben so sicheres und allgemeines Kriterium für dieselben. Und auf diese Art besaßen die Alten wirklich jene Beurtheilungskraft, jene intuitive Wahrnehmung des Wahren und Falschen, ohne erst auf die Deductionen des Verstandes zu warten, welche die Neuern umsonst in jener phantastischen Fähigkeit zu besitzen vorgaben, die sie in der menschlichen Natur gefunden haben wollen, und welcher sie den Namen des Geschmacks gegeben haben. Ein Ausdruck, dessen man sich allgemein bedient, ohne jedoch eine bestimmte Idee mit demselben zu verbinden. Ein Ausdruck, dessen Sinn zu erklären, schon manchen scharfsinnigen Mann in Verlegenheit gesetzt hat, jedoch bis jetzt noch ohne allen Erfolg, da in den verschiedenen Versuchen, die über diesen Gegenstand geschrieben worden sind, nicht zwei Schriftsteller in ihrer Vorstellung, Definition oder Description von demselben mit einander übereinstimmen. Ein Ausdruck, welcher, durch den eigensinnigen Gebrauch, welcher davon gemacht wird, den schimärischen Ursprung derjenigen Fähigkeit, welche er bezeichnen soll, zu Genüge beweist, da er in Wahrheit ein Geschöpf der Einbildungskraft, ohne Existenz in der Natur ist, so dunkel und unverständlich, als die *qualitates occultae* in der Philosophie. Und als ein Geschöpf der Einbildungskraft ist er nicht nur bei verschiedenen Nationen, sondern sogar bei den meisten Individuen einer und derselben Nation verschieden, wechselt und ändert sich beständig, wie die Moden der Kleidung. Und

dennoch ist eben dieser Geschmack das Princip, welches die Neuern zu dem allgemeinen Kriterium alles dessen, was in den Künsten wahr ist, machen wollten. Wie so ganz anders war das Kriterium der Alten; dieses war auf die Natur gegründet! Es war bei allen dasselbe, und wirkte bei allen auf dieselbe Art. Die verschiedenen Nationen der Welt, welche sie besuchten, sahen sogleich die Schönheit, und fühlten die Stärke desselben. Ihre übrig gebliebenen, auf diesen Grund gebauten Werke, erweckten in allen Menschen in dem Verhältnisse Bewunderung, in welchem sie von Vorurtheilen befreiet und dadurch fähig gemacht worden sind, die Natur in ihrer wahren Gestalt kennen zu lernen. Sie wirken auf den Verstand und das Herz aller Menschen, und werden dauern, so lange es noch einen gefunden Verstand, ein empfindsames Herz in der Welt giebt, oder so lange man noch eine ewige Regel dessen, was recht und schön ist, kennen wird. Indess die Werke des Geschmacks mit jeder Veränderung desselben vergehen werden; jeder neue Künstler, der das Talent besitzt, die Einbildungskraft in einem höheren Grade, oder auch nur auf eine von seinen Vorgängern verschiedene Weise zu fesseln, wird wegen der Liebe zur Neuheit, eine solche Veränderung bewirken. Und dürfen wir uns wohl wundern, daß für phantastische Künste (welche in der That bei den Neuern geherrscht haben) auch ein phantastischer Grundsatz erfunden worden ist, da wir die Herrschaft der Einbildungskraft so

sehr ausgebreitet finden, daß das Lächerliche zum Richter über die Vernunft gesetzt, und zu dem Maassstabe der moralischen Wahrheit gemacht worden ist.

Aber um wieder zu den Alten zurückzulehren, davon freie und richtige Urtheilskraft aus dem beständigen Anblick der Natur in ihrer unverdorbenen Gestalt entsprang, wie schwer muß es für einen öffentlichen Redner gewesen seyn, einer Versammlung von so feiner Urtheilskraft zu gefallen! Richtig und gut zu articuliren und zu pronunciren, wahre und richtige Sätze, in schickliche Worte gekleider, distinkt und verständlich vorzutragen, war so weit entfernt, als etwas Lobenswürdiges betrachtet zu werden, daß der geringste Fehler in einem dieser Stücke für etwas sehr Widriges gehalten wurde, und derjenige, welcher einen Fehler dieser Art an sich hatte, ganz unfähig war, öffentlich aufzutreten. Davon gab selbst Demosthenes ein merkliches Beispiel; ohnerachtet der unermesslichen Macht seines Genies, das nachher mit so erstaunender Gewalt ausbrach, wurde er bei seinen ersten Versuchen öffentlich zu reden, wegen einiger Fehler dieser Art, ausgezischt; und er wagte es nicht, wieder öffentlich zu erscheinen, bis er durch unablässige Bemühung jene Fehler verbessert hatte. Und wir dürfen uns hierüber nicht wundern, wenn wir bedenken, daß alle wesentliche Vorzüge des Vortrags in Athen zu Hause waren: die gemeinsten Bürger verstiessen in ihren gesellschaftlichen Unterhaltungen niemals gegen die Richtigkeit; und,

die niedrigsten unter ihnen waren in dieser Rücksicht, den grössten Rednern gleich. Um ihre grosse Feinheit in diesem Stücke zu beweisen, wird die bekannte Geschichte mit dem Theophrastus und der Atheniensischen Kräuterfrau hinreichend seyn. Theophrastus hatte sich lange zu Athen aufgehalten, und bildete sich ein, die grösste Feinheit in der Attischen Sprache erlangt zu haben; aber als er einmal diese Kräuterfrau um etwas fragte, erlitt er die Demüthigung, sich einen *Fremden* nennen zu hören. Und als er sie fragte, woran sie es denn erkenne, daß er ein Fremder sey, antwortete sie ihm, „er spreche zu Attisch.“ Wie fein muß das Unterscheidungsvermögen dieses Volks im Allgemeinen gewesen seyn, wenn selbst eine richtige Pronuntiation nicht genug war, einen Menschen bei dem Geringsten unter ihnen für einen Eingebornen gelten zu lassen, blos weil er nicht mit derjenigen Leichtigkeit pronuncirte, welche in der Sprache der Eingebornen herrschte. Um einem solchen Volke zu gefallen, war daher die Macht der Beredsamkeit in dem höchsten Grade nothwendig; und diese setzt die edelsten Fähigkeiten voraus, welche die Natur dem Menschen verliehen hat, und die man durch Geschicklichkeit und Uebung zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Wir finden daher, daß keiner unter die Anzahl grosser Redner aufgenommen werden konnte, der nicht eine allgemeine Kenntniss alles dessen besaß, was den Menschen in seinem gesellschaftlichen und politischen Zustande angeht. Es wurde erfordert, daß er diese Kenntniss ohne Schwierigkeit und

Stücken andern mitzutheilen fähig sey, wenn er dazu aufgerufen wurde, daß er fähig sey, seine Gedanken, über einen Gegenstand oder eine öffentliche Berathschlagung, augenblicklich zu entwickeln, sie in der kleinsten Ordnung, und in die schicklichsten, eigenthümlichsten Worte gekleider, vorzutragen, und diese Worte wiederum so zu vertheilen und zu ordnen, daß zu gleicher Zeit sein Vortrag Stärke erhielt, und dem Ohre schmeichelte; daß er die Leidenschaften vollkommen in seiner Gewalt habe, und jede Saite derselben eben so genau, als der Lautenschläger die Saiten einer Laute zu berühren wisse; daß er fähig sey, der Natur seines Gegenstandes gemäß alle Arten der Rührung in seinen Zuhörern zu erwecken; daß er sie mit Heiterkeit begeistern, oder mit Schwermuth umnebeln, daß er sie zum Lachen und zum Weinen, zur Liebe und zum Hasse, zur Begierde und zum Abscheu nach seinem Gefallen reizen könne, daß er sie zum Mitleid zu bewegen, und zur Angst zu empören; daß er bald Hoffnung und Furcht, bald Scham und Reue, kurz, jede Leidenschaft des Menschen zu erregen wisse. Außer dem mußte noch durch seinen ganzen Vortrag eine gewisse, unnenbare Grazie und Eleganz der Manier herrschen, bisweilen feine Züge von Witz und Scherz vorkommen, und das Ganze mit jenem Artischen Salze gewürzer seyn, welches allein ein Gericht, so gut es auch übrigens seyn mochte; erst genießbar machen konnte.

Wenn wir über dieses noch bedenken, daß dieses alles mit so vieler Leichrigkeit und Un-

gezwungenheit geschehen mußte, daß nicht der kleine Theil von Kunst dabei zum Vorschein kam, von welcher der geringste Schein, gleich dem Sauerteige, die ganze Masse verfäuert haben würde, so müssen wir bekennen, daß, um auf diesem Wege glücklich zu machen, die höchste Anstrengung der menschlichen Natur gewesen seyn muß. Von dieser Seite wurde die Sache auch in der That betrachtet, und daher alle gehörige Mühe angewandt, diejenigen, welche Talente besaßen, zu diesem hohen Berufe geschickt zu machen; dieses war in dem ganzen Verfolge der Erziehung der einzige Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit war, bloß die Kenntniß der Kriegskunst ausgenommen. Und welche edleren Gegenstände der Aufmerksamkeit könnte es wohl jemals für sie gegeben haben, als diejenigen, welche erforderten, daß alle Fähigkeiten des Menschen bis zur höchsten Staffel der Vollkommenheit erhoben würden? Oder welche glücklichere Verfassung eines Staates, als diejenige, welche nur denjenigen Macht ertheilte, welche durch die Präeminenz ihrer Fähigkeiten und durch die Geschicklichkeit, dem Staate zu dienen, ein natürliches Recht dazu hatten? Zu einem solchen Vorzuge konnte man weder durch bloßen Credit, noch auch durch List und Kunst gelangen; nein, die verschiedenen Kandidaten waren verbunden, ihre Talente vor Richtern von der ausgesuchtesten Urtheilskraft zu enthüllen, welche ihnen weiter keine Vorzüge zugestanden, als die sie öffentlich zu beweisen fähig waren.

Entfernte Zeichen von Weisheit gelten hier nichts; jeder war verbunden, den ganzen Reichthum seiner Seele dem Auge vorzulegen, und wurde nach der vorgelegten Summe geschätzt. Keiner konnte daher für reich gelten, der es nicht war. Deswegen war ihre Begierde nach Kenntnissen, und folglich auch nach dem Vermögen, diese Kenntnisse auf die leichteste, deutlichste und kraftvollste Art andern mitzutheilen, grenzenlos. Denn ohne Kenntnisse würde eine Rede nur wenig Gewicht haben, und ohne Stärke der Rede die Kenntniss nur wenig geschätzt werden. Diese beiden Stücke sind die grössten Zierden des Menschen und die charakteristischen Kennzeichen, wodurch sich derselbe von jeder andern Thiergattung unterscheidet; und die nothwendige Vereinigung beider brachte natürlicher Weise, um mich der Worte eines gelehrten und scharfsinnigen Schriftstellers zu bedienen, „jene goldne Periode hervor, welche zur Ehre der menschlichen Natur von der Vorsehung bewirkt worden zu seyn scheint, um zu zeigen, zu welcher Vollkommenheit die Menschheit emporsteigen könne.“

In wie fern die Mittheilung durch die lebendige Stimme, und die mit derselben zusammenhängende Anwendung und Cultur der Sprache, sowohl der Natur als der Kunst, dazu beigetragen habe, diese Vollkommenheit zu bewirken, mag sich ein jeder aus demjenigen, was in dem Vorhergehenden über diesen Gegenstand gesagt worden ist, selbst bestimmen.

Einige Bemerkungen
über die
Declamation.

Seinem Freunde,
dem Herrn Professor
Karl Heinrich Heidenreich,
gewidmet
von
Renatus Gotthelf Löbel.

ihren kleinsten Zügen darstellend, einen Spiegel zu betrachten, der die Seele in und gleich keiner Structur, sondern als ein Gebäude von zweckvoller Anlage höchst interessant, den menschlichen Körper mehr verleiht, durch den er spricht. Es ist daher nicht die Hülle, sondern der ist der Körper. In diese Blick (wie Stellung, *) der Körper Bewegung des menschlichen Geistes, hat ihren Spiegel den Geist können, der die Seele in und gleich keiner Structur, sondern als ein Gebäude von zweckvoller Anlage höchst interessant, den menschlichen Körper mehr verleiht, durch den er spricht. Es ist daher nicht die Hülle, sondern der ist der Körper.

Die Hefen (s. 2. Aufl. 1871) sind in der
Hefen (s. 2. Aufl. 1871) sind in der

I.

Die bloßen Worte, ohne Töne und Geberden, für das Auge niedergeschrieben, gleichen dem Schattenriffe eines ausdrucksvollen Gesichts voller Seele und Leben. Sie enthalten, wie dieser, bloße Andeutungen, und die Phantasie des Lesers muß dieselben erst gleichsam beleben, ehe sie der Geist, als ein sprechendes Ganzes, aufnehmen kann. Töne und Bewegungen sind es, welche den Worten dieses Leben ertheilen; Declamation und Mimik lehren uns also mit den Worten zugleich den Geist kennen, der sie beseelt. Jede Bewegung des menschlichen Geistes hat ihren Ton, ihren Blick, ihre Stellung; ¹⁾ der Körper ist nicht die Hülle desselben, er ist der Dolmetscher, durch den er spricht. Es ist daher höchst interessant, den menschlichen Körper nicht bloß als ein Gebäude von zweckvoller Anlage und gleich schöner Structur, sondern auch als einen Spiegel zu betrachten, der die Seele in ihren kleinsten Zügen darstellt.

Die Declamation (auf welche ich mich in diesen Blättern einschränken werde) ist die münd-

1) Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum et gestum. — Cicero de Oratore, Lib. 3.

liche Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen. 1)

Die bloße Sprache, der bloße Gedanke, ohne belebende Declamation, ist in der That nichts als ein Gedanke, dem in der Wirklichkeit nichts entspricht. Ist es wohl psychologisch möglich, daß ein Mensch spreche, ohne durch ein Interesse seines Kopfes oder seines Herzens dazu bestimmt zu werden, daß er bloß spreche, um zu sprechen? Dies besondere Interesse, welches jeden Gedanken begleitet, ohne welches sich kein Gedanke denken läßt, ist der Stoff der Declamation; sie zeigt bei jedem Gedanken die Fassung der Seele, sie drückt dem rohen Metall den Stempel auf, und so erhält es erst seinen Werth. Es scheint demnach unmöglich zu seyn, Gedanke und Ausdruck von einander zu trennen. Gleichwohl finden wir täglich, besonders wenn wir öffentlich reden hören, die seltsamsten Widersprüche zwischen beiden. Wir finden, daß der Ausdruck so selten dem Gedanken oder der Empfindung, die er darstellen soll, angemessen

2) In der ersten Ausgabe dieser Blätter erklärte ich die Declamation folgendermaassen: *Die Declamation ist der mündliche, dem jede maligen Seelenzustande des Redenden angemessene Vortrag von Ideen und Empfindungen.* Unter dem jedesmaligen Seelenzustande des Redenden verstand ich, wie die ganze Schrift zeigt, nicht den Seelenzustand des Declamateurs, sondern des darzustellenden Menschen, in den sich der Declamateur, so zu reden, verwandeln muß. Da ich jedoch jetzt finde, daß dieses in der angeführten Erklärung nicht deutlich genug enthalten sey, so habe ich eine andre an ihre Stelle gesetzt.

fen ist, daß er ihm vielmehr oft geradezu widerspricht, und nur zu oft ins Lächerliche und Abentheuerliche fällt. Woher diese Erscheinung, woher, bei der nach der Natur unsrer Seele unzertrennlichen Verbindung zwischen Gedanke und Ausdruck, diese so auffallende Zerreißung dieser beiden Dinge? Ich glaube den Grund dieses Phänomens in unsrer Erziehung zu finden. Gewöhnlich lernen wir in unsrer Kindheit weit eher sprechen, als wir denken können. Wie vieles, das wir erst in reifern Jahren verstehen, können wir schon in unsrer Kindheit sagen? Natürlich, daß wir das alles auf eine Art sagen, die dem Inhalt, den wir nicht verstehen, gar nicht entspricht. Wir lernen ihn zwar späterhin einsehen, aber wir haben uns nun schon, entweder für uns selbst, oder durch die Nachahmung anderer, eine gewisse Form gebildet, nach der wir diese und überhaupt alle andre Sachen sprechen, und die uns oft, wenn wir uns nicht angelegen seyn lassen, sie mit einer natürlichen, dem Inhalt angemessenen, zu vertauschen, bis in das späteste Alter anklebt. Man legt unserm Geist in unsrer Jugend Fesseln an; glücklich ist, wer sie durch eigne Stärke, oder durch die Bemühung andrer zerbrechen, und seiner natürlichen Freiheit genießen kann.

Allein Vernachlässigung ist nicht diejenige Ursache der fehlerhaften Declamation, welche man fast durchgängig antrifft. Man arbeitet mit der größten Aufmerksamkeit und dem glücklichsten Erfolge, um sich von den übeln Angewohnheiten zu befreien, die uns durch Erziehung oder

Entfernte Zeichen von Weisheit gelten hier nichts; jeder war verbunden, den ganzen Reichthum seiner Seele dem Auge vorzulegen, und wurde nach der vorgelegten Summe geschätzt. Keiner konnte daher für reich gelten, der es nicht war. Deswegen war ihre Begierde nach Kenntnissen, und folglich auch nach dem Vermögen, diese Kenntnisse auf die leichteste, deutlichste und kraftvollste Art andern mitzutheilen, grenzenlos. Denn ohne Kenntnisse würde eine Rede nur wenig Gewicht haben, und ohne Stärke der Rede die Kenntniss nur wenig geschätzt werden. Diese beiden Stücke sind die grössten Zierden des Menschen und die characteristischen Kennzeichen, wodurch sich derselbe von jeder andern Thiergattung unterscheidet; und die nothwendige Vereinigung beider brachte natürlicher Weise, um mich der Worte eines gelehrten und scharfsinnigen Schriftstellers zu bedienen, „jene goldne Periode hervor, welche zur Ehre der menschlichen Natur von der Vorsehung bewirkt worden zu seyn scheint, um zu zeigen, zu welcher Vollkommenheit die Menschheit emporsteigen könne.“

In wie fern die Mittheilung durch die lebendige Stimme, und die mit derselben zusammenhängende Anwendung und Cultur der Sprache, sowohl der Natur als der Kunst, dazu beigetragen habe, diese Vollkommenheit zu bewirken, mag sich ein jeder aus demjenigen, was in dem Vorhergehenden über diesen Gegenstand gesagt worden ist, selbst bestimmen.

Einige Bemerkungen
über die
Declamation.

Seinem Freunde,
dem Herrn Professor
Karl Heinrich Heidenreich,
gewidmet
von
Renatus Gotthelf Löbel

Die kleinen Zügen darstellend, einen Spiegel zu betrachten, der die Seele in und gleich können structuren, sondern auch als bloß als ein Gebäude von zweckvoller Anlage hochst intelligent, den menschlichen Körper nicht wahrnehmbar, doch den er spricht. Es ist daher nicht die Hölle, d. h. der Dö-
lun, diese Blick, ihre Stellung, der Körper-
bewegung des menschlichen Geistes, hat ihren
Zug der Geist können, der die belebte
die Natur lehren, was also nur der Geist
ca. Wollen dieses Leben ertheilen, Der
kann Töne und Bewegungen, und es
ist das eine wunderbare, alles dieses
das Geschehen erst gleich am Leben, der
e. Augenblicke, und die Phantasie, der
in der Seele, die in der Seele ist.

Die Theorien (auf welche ich mich berufen werde) ist die Theorie der Theorien.

I.

Die blossen Worte, ohne Töne und Geberden, für das Auge niedergeschrieben, gleichen dem Schattenriffe eines ausdrucksvollen Gesichts voller Seele und Leben. Sie enthalten, wie dieser, bloße Andeutungen, und die Phantasie des Lesers muß dieselben erst gleichsam beleben, ehe sie der Geist, als ein sprechendes Ganzes, aufnehmen kann. Töne und Bewegungen sind es, welche den Worten dieses Leben ertheilen; Declamation und Mimik lehren uns also mit den Worten zugleich den Geist kennen, der sie beseelt. Jede Bewegung des menschlichen Geistes hat ihren Ton, ihren Blick, ihre Stellung; ¹⁾ der Körper ist nicht die Hülle desselben, er ist der Dolmetscher, durch den er spricht. Es ist daher höchst interessant, den menschlichen Körper nicht bloß als ein Gebäude von zweckvoller Anlage und gleich schöner Structur, sondern auch als einen Spiegel zu betrachten, der die Seele in ihren kleinsten Zügen darstellt.

Die Declamation (auf welche ich mich in diesen Blättern einschränken werde) ist die münd.

¹⁾ Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum et gestum. — Cicero de Oratore, Lib. 3.

liche Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen. 1)

Die bloße Sprache, der bloße Gedanke, ohne belebende Declamation, ist in der That nichts als ein Gedanke, dem in der Wirklichkeit nichts entspricht. Ist es wohl psychologisch möglich, daß ein Mensch spreche, ohne durch ein Interesse seines Kopfes oder seines Herzens dazu bestimmt zu werden, daß er bloß spreche, um zu sprechen? Dies besondere Interesse, welches jeden Gedanken begleitet, ohne welches sich kein Gedanke denken läßt, ist der Stoff der Declamation; sie zeigt bei jedem Gedanken die Fassung der Seele, sie drückt dem rohen Metall den Stempel auf, und so erhält es erst seinen Werth. Es scheint demnach unmöglich zu seyn, Gedanke und Ausdruck von einander zu trennen. Gleichwohl finden wir täglich, besonders wenn wir öffentlich reden hören, die seltsamsten Widersprüche zwischen beiden. Wir finden, daß der Ausdruck so selten dem Gedanken oder der Empfindung, die er darstellen soll, angemessen

2) In der ersten Ausgabe dieser Blätter erklärte ich die Declamation folgendermaßen: *Die Declamation ist der mündliche, dem jede maligen Seelenzustande des Redenden angemessene Vortrag von Ideen und Empfindungen.* Unter dem jedesmaligen Seelenzustande des Redenden verstand ich, wie die ganze Schrift zeigt, nicht den Seelenzustand des Declamateurs, sondern des darzustellenden Menschen, in den sich der Declamateur, so zu reden, verwandeln muß. Da ich jedoch jetzt finde, daß dieses in der angeführten Erklärung nicht deutlich genug enthalten sey, so habe ich eine andre an ihre Stelle gesetzt.

fen ist, daß er ihm vielmehr oft geradezu widerspricht, und nur zu oft ins Lächerliche und Abentheuerliche fällt. Woher diese Erscheinung, woher, bei der nach der Natur unsrer Seele unzertrennlichen Verbindung zwischen Gedanke und Ausdruck, diese so auffallende Zerreißung dieser beiden Dinge? Ich glaube den Grund dieses Phänomens in unsrer Erziehung zu finden. Gewöhnlich lernen wir in unsrer Kindheit weit eher sprechen, als wir denken können. Wie vieles, das wir erst in reifern Jahren verstehen, können wir schon in unsrer Kindheit sagen? Natürlich, daß wir das alles auf eine Art sagen, die dem Inhalt, den wir nicht verstehen, gar nicht entspricht. Wir lernen ihn zwar späterhin einsehen, aber wir haben uns nun schon, entweder für uns selbst, oder durch die Nachahmung anderer, eine gewisse Form gebildet, nach der wir diese und überhaupt alle andre Sachen sprechen, und die uns oft, wenn wir uns nicht angelegen seyn lassen, sie mit einer natürlichen, dem Inhalt angemessenen, zu vertauschen, bis in das späteste Alter anklebt. Man legt unserm Geist in unsrer Jugend Fesseln an; glücklich ist, wer sie durch eigne Stärke, oder durch die Bemühung andrer zerbrechen, und seiner natürlichen Freiheit genießen kann.

Allein Vernachlässigung ist nicht diejenige Ursache der fehlerhaften Declamation, welche man fast durchgängig antrifft. Man arbeitet mit der größten Aufmerksamkeit und dem glücklichsten Erfolge, um sich von den übeln Angewohnheiten zu befreien, die uns durch Erziehung oder

Nachahmung eigen worden sind, so wird doch noch die größte Schwierigkeit zurück seyn. Ich nenne sie darum die größte, weil sie in dem Kampfe mit uns selbst, mit unserem Inneren besteht, da hingegen die erstere Bemühung bloß auf die Unterdrückung angenommener Manieren gerichtet ist. Mit einem Worte, so paradox auch dieses scheinen mag, die Declamation ist so weit entfernt, Ausdruck unsers Inneren zu seyn, daß vielmehr Selbstverläugnung desselben ihr erstes Gesetz ist.

Ich erschrecke fast, diese Aeußerung gewagt zu haben. Ich sehe im Geiste schon die große Anzahl Rhapsoden wider mich aufstehen, welche alles gethan zu haben glauben, wenn sie sich in den Empfindungen, zu denen sie ihre Rolle hinreißt, berauschen, und diesen Rausch für wahre Begeisterung, und alle Explosionen desselben für Natur und Wahrheit erklären. Doch dieses soll meinen Muth nur noch mehr befeuern; es ist verdienstlich, diese Menschen, welche eine der edelsten Künste, die die vereinte Wirksamkeit aller Kräfte des menschlichen Geistes erfordert, zu einer betrunkenen Dirne erniedrigen, in ihrer ganzen Blöße darzustellen.

Herr *Engel* hat bereits die Schauspieler, mit der ihm eigenen Scharfsinnigkeit und Eleganz gewarnt, sich bei ihren Darstellungen, nie auf die bloße Empfindung zu verlassen, 3) Allein was

3) „Die Schauspieler reden alle von Empfindung, und „glauben, daß sie sicher vortreflich spielen werden,

was er hiertüber sagt, geht mehr dahin, zu zeigen, daß es nicht genug sey, die Natur nach-

„wenn sie sich nur, nach dem Rath des Cahusac,
 „bis zum Enthusiasmus mit ihrem Stoff erfüllen. Nur
 „von Einem, aber noch immer dem vortreflichsten
 „Schauspieler, den ich gekannt habe, von unserm Ak-
 „tör weis ich, daß er sich weder in Ansehung der
 „Declamation noch des Spiels auf die bloße Emphin-
 „dung verließ; daß er sich vielmehr, während der
 „Vorstellung, in Acht nahm, nicht zu sehr in Emphin-
 „dungen zu gerathen, damit er nicht bei ermangeln-
 „der Besonnenheit, mit weniger Wahrheit, Ausdruck,
 „Harmonie und Haltung spielte. — Das höchste, was
 „ein Künstler herausbringen kann, der sich bloß sei-
 „ner Empfindung überläßt, ist denn doch immer
 „nur das: daß er die Leidenschaften, die ihm der
 „Dichter in die Imagination legt, getreu so darstelle,
 „wie sie in der Wirklichkeit selbst sich an den Per-
 „sonen äußern würden; mit einem Worte: daß er
 „die Natur völlig erreiche. Aber Nachahmung, Dar-
 „stellung der Natur ist, wie man schon oft erinnert
 „hat und noch immer von neuem zu erinnern Ur-
 „sach findet, ein Grundtatz, der nirgends hinreicht.
 „Der Natur gelingt Manches in einer Vollkommen-
 „heit, daß die Kunst nichts weiter thun kann, als es
 „sorgfältig abzufassen und getreu wieder darzustellen;
 „aber manches, auch wo sie am besten wirkt, er-
 „reicht bei ihr den Grad der Vollkommenheit nicht,
 „den es sollte; manches geräth ihr falsch, manches
 „zu schwach oder zu stark. Und da erfordert denn
 „die Pflicht der Kunst, aus einer gesammelten Men-
 „ge von Beobachtungen, oder nach Grundfätzen die
 „aus diesen Beobachtungen gezogen sind, die Fehler
 „der Natur zu verbessern, das Falsche zu berichtigen,
 „das zu Starke auf den gehörigen Grad herabzusetzen,
 „das zu Schwache bis zur gehörigen Kraft zu verstär-
 „ken. — Wie viel Fehler oder doch Nachlässigkei-
 „ten in der Sprache, wie viel schiefe, matte, über-
 „spannte, weitschweifige, dunkle, verworrene Reden
 „können selbst dem Bestredenden in der Hitze der Em-
 „pfindung entwischen, weil er da immer nur den

zuahmen, sondern dafs dieses auf die vollkommenste Weise geschehen müsse, und dafs die Declamation und Mimik der *Correctheit* eben so wenig, als die Dichtkunst, entbehren können. Er setzt hierbei voraus, dafs der Schauspieler die Natur schon erreicht habe. — — „Das Höchste, sagt er, was ein Künstler herausbringen kann, der sich bloß seiner Empfindung überläßt, ist denn doch immer nur das: dafs er die Leidenschaften, die ihm der Dichter in die Imagination legt, getreu so darstelle, wie sie in der Wirklichkeit selbst sich an den Personen äußern würde; mit einem Worte: dafs

„nächsten Ausdruck greift, der sich ihm darbietet, und das Gedächtniß nicht jederzeit die bessern, bedeutendern, angemessnern Ausdrücke und Wendungen hergeben will! Soll darum der Dichter Alles so hinschreiben, wie er es hören würde? — — — So aber, wie die Pflicht des Dichters; so auch die Pflicht des Schauspielers. Denn auch im Ton der Sprache und in der Bewegung der Glieder verfehlt und verfehlt, schwächt oder übertreibt die Natur, selbst bei dem Besten, so Manches; es entstehen so manche Lücken, Auswüchse, kleine Disharmonien, die der Künstler, wenn er seinen Namen verdienen will, ausfüllen, wegschneiden, durch Bessers ersetzen muß. Werke der Kunst jeder Art müssen als die vollkommensten Producte der Natur erscheinen, die unter Millionen möglicher Würfe in der That einmal fallen könnten, aber nach aller Wahrscheinlichkeit so leicht nie fallen werden. — Wenn Worte, Ton, Bewegung, auf das vollkommenste unter einander, und alle aufs vollkommenste mit Leidenschaft, Situation und Character übereinstimmen; dann erst entsteht der höchste mögliche Grad der Wahrheit, und durch diese Wahrheit die höchste mögliche Täuschung.“ — — *Engels Ideen zu einer Mimik,* 1. Th. S. 15. f.

„er die Natur völlig erreiche.“ Aber wie, wenn gerade das Gegentheil hiervon die Wahrheit wäre? Wenn sich seinen Empfindungen überlassen, eben so viel hiesse, als sich zur Darstellung der vorgezeichneten Charactere unfähig machen? Dieses ist es, was ich jetzt zu zeigen versuchen werde. Gelingt es mir, so wird man die Aeufferungen *Eckhofs* und eines Wiener Schauspielers über Kunst und Natur nicht halb so sonderbar finden. „Zu „Wien rifs sich ein Schauspieler die Haare aus, „schlug sich blutig und behauptete, die Natur thue „alles dieses, und *Eckhof* — sein Schatten grüne „nicht über diese Nachbarschaft; — *Eckhof* behauptete, die Kunst thue alles; — und wischte „sich die Thränen aus den Augen.“ 4)

Die Declamation beschäftigt sich mit Darstellungen, und hat mit den übrigen darstellenden Künsten dieses gemein, daß der Periode der Darstellung selbst erst eine Periode des Genusses vorangeht. So wenig die Darstellung eines Gegenstandes, ohne vorhergegangene innige Theilnehmung an demselben, möglich ist, so wenig ist es diese innige Theilnehmung selbst, welche die Darstellung hervorbringt. So lange der Mensch in Empfindung versenkt ist, wirkt er in sich, und fühlt

P 2

4) Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, von W. A. Iffland, Erste Sammlung. Gorha 1785. S. 105. Diese vortrefliche Schrift, ein Product der Erfahrung und des Nachdenkens zugleich, scheint nur wenig Senlation unter uns gemacht zu haben; ein Beweis, wie wenig Sinn für ächte Critik der Schauspielkunst unter uns herrscht.

keinen Reiz außer sich zu wirken; erst müssen sich die stürmischen Wellen in seiner Seele gelegt haben, erst muss die Ruhe in derselben wieder hergestellt seyn, ehe er die Gefühle, die sie in Bewegung setzten, oder die Gegenstände, die diese Gefühle erregten, zur Erinnerung für sich und zum Genuss für seine Freunde, malen kann. Hier darf keine heftige Empfindung das freie Spiel seiner Gedanken stören; er muss sich vielmehr an demselben ergötzen, wie, an einem heitern Abend, ein Vater sich über die Spiele seiner muntern Knaben freut. Zwar ist es, wie man leicht begreift, nicht die Ruhe der Seele nach dem Sturme der Leidenschaft selbst, welche uns veranlasst, Gegenstände außer uns darzustellen; — ein eigener Trieb, ein eigener Reiz hierzu muss in uns rege seyn; — aber sie ist doch so sehr die erste Bedingung bei diesem Geschäft, dass sich der Künstler, um die zur Darstellung erforderliche Laune zu unterhalten, während desselben eben so sehr für zu grosse Empfindsamkeit zu hüten hat, als für Kälte.

Es sind ja nicht die Empfindungen selbst, welche der Künstler darstellt, sondern blos Phantasiebilder, die aus Empfindungen, oder vielmehr aus Empfindnissen entstehen, und die der Dichter in Worte, der Tonkünstler in Melodien, der Maler in Bilder, der Schauspieler in Töne und Geberden kleidet. Dass zur Erzeugung dieser Phantasiebilder eine gewisse Wärme der Empfindung nothwendig sey, versteht sich von selbst; aber der Künstler muss sich, bei der Darstellung, sehr in Acht nehmen, dass diese Wärme nicht in

Glut ausarte, damit sich diese Bilder in seiner Seele nicht verwirren und in ein Chaos verwandeln. Der Zustand, in welchem der Künstler diese Kinder seiner fruchtbaren Einbildung vor sich sieht, und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, heisst der Zustand der Begeisterung, den uns die während desselben erforderliche Wirksamkeit der edelsten Kräfte des menschlichen Geistes, des Verstandes, der Empfindung und der Phantasie, von seiner erhabendsten Seite zeigt. 5)

5) Indem ich dieses schreibe, stosse ich auf eine vortrefliche Stelle eines Aufsatzes vom Herrn Hofrath Moriz, welche meine Ideen zum Theil bestätigt, und die ich dem Leser nicht vorenthalten will. Hier ist sie:

„Die Schönheit und Wahrheit im Ausdruck aber
„muss wohl vorzüglich darin ihren Grund haben,
„dass man sich, mit einer gewissen Ruhe der Seele,
„dem Eindruck der schönen Natur überlässt, und
„Folge derselben durch die Darstellungsfucht bei
„ihm oft unterbrochen wird. Denn eben diese un-
„terbrochene Folge der Eindrücke macht, dass das
„Bild, wegen seiner täuschenden Aehnlichkeit mit
„der Natur, uns in Bewunderung und Erstaunen
„versetzt. Wer nun aber eine solche Ruhe der
„Seele besitzt, bei dem fehlet es gemeiniglich an
„Darstellungs-Trieb oder Kraft, und wer diese hat,
„bei dem findet sich selten der erforderliche Grad von
„Ruhe der Seele; darum kann es nur wenige Dichter
„geben.

„Der Darstellungs-Trieb muss sich dem ruhigen
„Eindruck unterordnen, und die glücklichen Mo-
„mente abwarten; dazu gehört eine grosse Kraft der
„Seele, die in dem Augenblick immer wachsam seyn
„muss, dass, über das Verlangen nach der schönen
„Darstellung, die Wahrheit der Empfindung nicht
„verloren gehe, und wiederum, über das Vergnügen
„an der Wahrheit der Empfindung selber, die Dar-
„stellung nicht vergessen werde.

Um dieses jetzt auf die Declamation anzuwenden — wenn ich ein interessantes Gedicht das erstemal lese, so werde ich dasselbe zwar mit Empfindung, ja vielleicht mit Leidenschaft vortragen; aber ich werde mir deshalb nicht einbilden, es declamirt zu haben. Es werden nur immer *meine* Empfindungen seyn, welche, während dieser Periode des Genusses, unwillkührlich hervorbrechen; und diese dürfen es doch nicht seyn, wenn mein Vortrag den Namen der Declamation verdienen soll. Zu diesem Zwecke ist es nicht hinreichend, daß eine Stelle mit Empfindung gesagt werde; es müssen die *bestimmten* Empfindungen, welche in der Composition des Dichters liegen, nach ihrer Entwicklung, ihren Abstufungen und Uebergängen getreu dargestellt werden. Eine solche Darstellung ist aber nicht eher möglich, als bis die eigne Empfindung, welche das Gedicht *erregte*, dem Darstellungstrieb, der Begierde, die Empfindungen, welche das Gedicht *schildert*, durch Redetöne auszudrücken, Platz gemacht hat.

Der für die Declamation günstige Seelenzustand ist daher kein andrer, als derjenige, in welchem dieser Darstellungstrieb seine Wirksamkeit äußert; ein Zustand, der von der Glut der selbst-

„Die wahre Darstellung ist dahero gewissermassen
 „in Ringen mit der Natur, die doch immer mächtiger
 „ist, und sich von dem menschlichen Geiste weder
 „in Worte noch Umrisse bringen läßt; daher kömmt
 „denn auch noch der allerwahrste Zug zu dem Gemälde
 „de unsers Dichters: „ich gehe darüber zu Grunde,
 „ich unterliege unter der Gewalt der Herrlichkeit der
 „Erscheinungen“ *Ueber ein Gemälde von Göthe, in der Deutschen Monatschrift, 1792. März.*

eigenen Empfindung eben so weit, als von dem Froste der Fühllosigkeit entfernt ist. Während desselben darf kein Gefühl die Oberhand haben, und die Regsamkeit der übrigen verhindern; alle Töne der Empfindungen müssen in Bereitschaft liegen, um auf den ersten Wink des Verstandes angesprochen zu werden, wie, auf einem Flügel, die ganze Tonleiter leise schlummert, und es nur eines Drucks der Hand bedarf, damit jeder beliebige Ton sogleich gehört werde.

Diesen Bemerkungen zufolge darf man sich nicht verwundern, daß eine wahre Declamation so selten ist, auch kann man sich aus denselben die bei dem ersten Anblick auffallende Erscheinung erklären, daß selbst Schriftsteller, deren Werke die meisterhaftesten Darstellungen enthalten, in ihrem mündlichen Vortrage, sich eben so sehr, ja oft noch mehr als andre, von der Wahrheit entfernen. Die meisten kennen keinen höhern Zweck der Declamation, als den Ausdruck der selbständigen Empfindung; und der Trieb, fremde Empfindungen durch Redetöne darzustellen, ist theils nur in wenig gestimmten Seelen rege, theils wird derselbe oft durch den unzeitigen Ausbruch eigener Gefühle unterdrückt, wenn der Redner entweder den wahren Zeitpunkt der Darstellung verfehlt, oder während derselben die Gegenwart des Geistes und die Herrschaft über seine Empfindungen verliert. Da nun auch viele Künstler unter den Schriftstellern sich in ihrem mündlichen Vortrage auf den Ausdruck ihrer Empfindungen einschränken, so ist nichts natürlicher, als daß derselbe alle aus dieser

Einschränkung entspringende Fehler enthalten müsse; ja selbst in dem Vorzuge, den diese geistvollen Menschen vor vielen andern haben, liegen Gründe verborgen, warum, in diesem Falle, die Declamation derselben noch fehlerhafter seyn müsse, als die Declamation gewöhnlicher Menschen. Die grössere Reizbarkeit, mit welcher sie die Natur begabt hat, muß sie nothwendiger Weise oft verleiten, den Ausdruck der Empfindungen zu überspannen; ein Fehler, der zwar sehr gewöhnlich, aber nichts desto weniger äußerst unangenehm und oft ekelhaft ist. So erzählt *Patrick Murdoch*,⁶⁾ in seiner Nachricht von *Thomsons* Leben und Schriften, daß dieser große Dichter einer der schlechtesten Vorleser guter Gedichte von der Welt gewesen sey, und leitet dieses sehr richtig aus seiner grossen Empfindsamkeit her. „Ein Sonnet, oder andre leichte Verse, sagt der angeführte Schriftsteller,

6) „Such was his extreme sensibility, so perfect the harmony of his organs with the sentiment, of his mind, that his looks always announced, and half expressed, what he was about to say: and his voice corresponded exactly to the manner and degree in which he was affected. This sensibility had one inconvenience attending it, that it rendered him the very worst reader of good poetry; a sonnet, or a copy of some verses, he could manage pretty well, or even improve them in the reading; but a passage of Virgil, Milton, or Shakespeare, would sometimes quite oppress him, that you could hear little else than some ill — articulated sounds, rising as from the bottom of his breast.“

An Account of the Life and Writings of Mr. James Thomson by Patrick Murdoch, D. D. F. R. S. Dieser Aufsatz ist *Thomsons Seasons*, Printed by A. Strahan, 1788. vorgeedruckt.

„konnte er ziemlich gut vortragen, so daß diese „Verse sogar unter seinen Händen gewannen; allein „eine Stelle aus dem Virgil, Milton oder Shakes- „pear wollte ihn bisweilen ganz niederdrücken, und „man konnte dann wenig mehr, als einige übel ar- „ticulirte Töne hören, welche aus der Tiefe der „Brust hervorkamen.“ — Es ist auch nicht ganz unwahrscheinlich, daß den Schriftstellern, bei Vorlesung ihrer eignen Producte, bisweilen die Vaterliebe einen kleinen Streich spiele.

Am unangenehmsten ist es für den Kenner, die *darstellende* Declamation auf der Bühne zu vermissen. (Man erlaube mir, diesen Ausdruck für den ächten mündlichen Vortrag, welcher Darstellungen liefert, und den Ausdruck der *empfindsamen* Declamation für den unächtlichen zu gebrauchen, welcher blos die eigne Empfindung ausdrückt.) Hier, wo alles den Schauspieler daran erinnert, daß er seine Empfindungen schweigen, und einzig die Empfindungen der darzustellenden Person reden lassen müsse, sollte kein Zug der *empfindsamen* Declamation anzutreffen seyn; gleichwohl ist *reine* Darstellung auf unsern Bühnen so selten, daß man oft sehr weit reisen muß, ehe man einen *Schröder* antrifft, der heute Lear, morgen Odoardo, dann Klingsberg, mit einem Worte: jeden Tag etwas anders, aber niemals *Schröder* ist. Am häufigsten findet man auf dem Theater die empfindsame Declamation mit der darstellenden vermischt; und diese unglückliche Vermischung ist der psychologische Grund des gewöhnlichen Theatertons. Wenn man den tragischen Ton, welcher durch eine Art

von Fortpflanzung auf unsern Bühnen erblich geworden zu seyn scheint, genau untersucht, so wird man sich bald überzeugen, daß derselbe nichts anders sey, als der Ausdruck der Empfindung, die der darzustellende Charakter in dem Schauspieler erregte, durch welchen der Charakter selbst dann und wann, wie durch einen Flor hindurchschimmert. Die ermüdende Einförmigkeit dieses unnatürlichen Tons ist die natürliche Folge dieses Verfahrens. Jeder Charakter erregt gewöhnlich eine Hauptempfindung; diese drückt der Schauspieler, von Anfange seines Spiels, bis zu Ende desselben, aus — und die Abwechslung der verschiedenen Empfindungen, die Mannigfaltigkeit der Scharrierungen derselben, geht, einige auffallende Uebergänge abgerechnet, verloren. — Das Unnatürliche dieses Tons ist am auffallendsten bei der Darstellung edler Gefinnungen, welche, ohne alle Pretension, nur so hingeworfen werden müssen. Solche Gefinnungen können nicht anders, als Bewundrung erregen; allein, statt dieses Gefühl den Zuschauern zu überlassen, legen es viele Schauspieler in ihre Rolle, ohne zu bedenken, wie klein sie uns dadurch ihren Helden zeigen, daß sie denselben vor unsern Augen sich selbst bewundern lassen. — — Das nehmliche gilt auch von dem comischen Tone. Warum findet man das ächte Comische bei unsern Schauspielern so selten? weil die meisten glauben, sie müssen auch mitlachen und nicht zu wissen scheinen, daß die lächerlichsten Dinge gewöhnlich in einem ganz gleichgültigen oder ernsthaften Tone gesagt werden.

Das Grundgesetz für die Declamation ist demnach *Wahrheit*, Uebereinstimmung des declamatorischen Ausdrucks mit den vorgezeichneten Ideen und Empfindungen. Ich weis wohl, daß man diesem Gesetze noch das Gesetz der Schönheit an die Seite zu setzen pflegt; allein so wenig es mir in den Sinn kommen kann, auch nur entfernt zu behaupten, daß auf die Schönheit in der Declamation keine Rücksicht zu nehmen sey, 7) so sehr bin ich überzeugt, daß, in dieser Kunst, alle Schönheit sich blos auf Wahrheit gründe und das Gesetz für dieselbe nicht als für sich bestehend betrachtet, sondern aus dem Gesetze der Wahrheit abgeleitet werden müsse.

Ich weis wohl, daß auch Herr *Engel* in seiner *Mimik* Wahrheit und Schönheit neben einander stellt; allein die Stelle, in welcher er dieses thut, streitet so wenig mit meiner Behauptung, daß sie dieselbe vielmehr zu bestätigen scheint.

„Wenn die Geberde, sagt Herr *Engel*, 8) ein „äuffers, an unserm Körper hervorgebrachtes, sichtbares Zeichen von den innern Veränderungen unserer Seele ist; so folgt, daß sie sich aus einem zwiefachen Gesichtspuncte müsse betrachten lassen: zuerst, als eine sichtbare Veränderung an sich selbst, und dann, als Mittel zur Beziehung der innern Operationen der Seele. Aus diesem zwiefachen Gesichtspuncte ergiebt sich nun eine zwiefache Frage. In Ansehung des ersten fragt die Kunst: was ist

7) Ueber Declamation, von H. G. B. Franke. Erster Theil Göttingen 1789. S. 181 f.

8) Engels Ideen zu einer Mimik, 1. Th. S. 73.

„schön? in Ansehung des zweiten: was ist wahr?
 „oder da keine dieser Eigenschaften darf ver-
 „nachlässiget werden; so vereinigt sie lieber
 „beides und fragt: was ist zugleich am schön-
 „sten und am wahrsten?“

Wem kann es wohl entgehen, daß in die-
 ser Stelle blos von Geberden, an und für sich
 betrachtet, aber nicht von der Kunst, vorge-
 zeichnete Ideen und Empfindungen durch Ge-
 berden anschaulich zu machen, die Rede sey?
 Auf die nehmliche Art finden auch zwei Ge-
 sichtspuncte für die Töne statt. Betrachtet man
 die Töne an und für sich, so kann man aller-
 dings die Wahrheit und die Schönheit derselben,
 als zwei Haupteigenschaften der Töne, neben
 einander stellen; spricht man aber von der De-
 clamation, von der Kunst, *vorgezeichnete Ideen*
und Empfindungen durch Redetöne darzustellen,
 so kann man, ohne in Inconsequenz zu verfal-
 len, nur die einzige Haupteigenschaft der Wahr-
 heit, als Grundgesetz für dieselbe, gelten lassen.

Und ist es etwa zu befürchten, daß die
 Wahrheit, von welcher ich rede, die Schönheit
 aus der Declamation verbannen werde? oder
 wird sie nicht vielmehr dieselbe herbeirufen, und
 ihr ihr eigentliches Geschäft anweisen? Kann
 man wohl die melodischen Compositionen eines
Wieland der Wahrheit gemäß vortragen, wenn
 man nicht alle die Schönheit, Sanftheit, und
 Abrundung der Töne hervorzubringen sucht,
 auf welche der Dichter bei diesen Compositionen
 hinarbeitete?

II.

In Rücksicht auf die Materie, theile ich die Declamation in *Ideen-* und *Empfindungsdeclamation*, jenachdem sie den denkenden oder den empfindenden Menschen darstellt. Ich weis wohl, daß man eine noch so warme Rede des empfindenden Menschen eben so wenig ohne Ideen, als die Gedanken eines Denkers ohne Empfindungen antrifft, sondern daß Gedanke und Empfindung, diese zwei Elemente der Rede, wie die Elemente der Natur immer vermischt erscheinen. Wie die empfindungsvollste Rede voll Gedanken sey, ergiebt sich von selbst; aber auch der Denker schifft oft auf dem Kahne der Empfindung von einer Idee zur andern. Mit Recht sagt *Villaume*, 9) „ich kann mir keinen wahren Gedankensstyl ohne etwas Leidenschaftliches denken, 10) Indessen ist es doch höchst nothwen-

9) Methode jungen Leuten zu der Fertigkeit zu verhelfen, ihre Gedanken schriftlich auszudrücken. S. 25.

10) Wenn man obiger Bemerkung den Mangel des Leidenschaftlichen in so vielen trocknen, obwohl sonst schätzbaren Werken entgegensetzen wollte, so würde man vergessen, daß das Wort Styl (in seiner engen Bedeutung) von ihnen eigentlich nicht gebraucht werden könne. Styl haben nur Werke, die uns den Menschen, wie er, durch ein gewisses Interesse angetrieben, diesen oder jenen Gegenstand bearbeitet, in der Operation seines Geistes zeigen, nicht die bloß kalten Resultate des Nachdenkens enthalten. Diese Schriften erzählen uns nur, daß der Mensch gedacht hat, Werke des Styls stellen ihn uns dar, wie er eben jetzt denkt.

dig die verschiedenen Bemerkungen über die Declamation nicht untereinander zu werfen; und es ist am natürlichsten, diejenigen, welche sich auf den Ausdruck des Sinnes beziehen, an die zween Hauptfäden: *Gedanke* und *Empfindung* anzuknüpfen, die, so sehr sie auch im Gewebe der Rede untereinander laufen, doch immer verschieden und kennbar sind.

In Rücksicht auf die Ideendecclamation bemerke ich folgende vier Stücke:

- 1) Die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht;
- 2) Die Andeutung des Interesse, das der denkende Mensch an jeder Idee nimmt, oder die Wichtigkeit jeder Idee;
- 3) Die Entwicklung der Ideen aus der Seele des Denkenden;
- 4) Die Andeutung der Beschaffenheit der Ideen.

Ohne Beobachtung dieser vier Punkte würde die Declamation, in Rücksicht auf das Logische darin, eine ewige Monotonie seyn. Die Monotonie entsteht aus dem immer gleichen Gebrauch der Stimme, ohne Abwechslung der Stärke mit Schwäche, der Höhe mit Tiefe, der Langsamkeit mit Schnelligkeit, und ist eben so sehr wider die Natur, als sie unausstehlich ist. Denn so gewiss es ist, daß jede Idee nach ihrem logischen oder ästhetischen Werth von der andern verschieden ist, so gewiss ist die Monotonie psychologisch falsch. Zugleich sieht man, daß die Monotonie nicht auf eine *willkührliche Art*, sondern durch das Eindringen in

den Geist des Verfassers vermieden werden müsse. — Man kann die Monotonie in Monotonie der Ideen und der Empfindungen eintheilen, jenachdem sie entweder die logische oder die ästhetische Verschiedenheit in der Rede vernachlässigt.

1) Die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht, durch welche der hervorströmende Haufe von Ideen, so zu reden, in Reih' und Glieder gestellt wird, geschieht

a) durch verhältnißmäßige Pausen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zusammengehören.

b) Durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe.

2) Die Andeutung der Wichtigkeit jeder Idee beruht auf der Einsicht des Hauptgedankens, seines Verhältnisses zur ganzen Periode, und jedem Theile desselben, und dieser Theile untereinander. Diese Ordnung der Ideen nach ihrem Interesse für den denkenden Kopf wird hervorgebracht:

a) durch den Accent, welcher die Hauptidee heraushebt, und die andern in den Schatten stellt.

Es ist — wie man sich täglich durch die Beobachtung überzeugen kann — in dem Genius der Sprache gegründet, daß in jedem Gliede nur die Hauptidee durch den Redeaccent — von welchem hier die Rede ist — ausgezeichnet werde. Diese Hauptidee ist gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige. Es ist daher fehlerhaft, in einem Gliede mit einer Hauptidee, mehrere Accente anzubringen; so häufig auch dieses zu gesche

hen pflegt. Am meisten habe ich diesen Fehler bei Schauspielern, welche gern zeigen wollen, daß sie das, was sie sagen, verstehen, und bei Frauenzimmern bemerkt, welche Gelehrsamkeit affectiren. Natürlich ist dieses Verfahren nur dann, wenn die besondrer Wichtigkeit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, so zu reden, zuzuzählen. Uebrigens kann es blos bei der Darstellung der Witzlinge und Pretiösen zugelassen werden. — Auch ist dieser Fehler noch mit einem zweiten, eben so unzulässigen, verbunden. Nach jedem Gliede mit einer Hauptidee folgt natürlicherweise eine Pause, damit der Zuhörer wisse, welche Worte zusammen gehören. Werden nun in einem Gliede, ohne Noth, mehrere Ideen herausgehoben, so bleibt es auch gewöhnlich nicht bei einer Pause, und auf diese Art werden denn nicht selten Worte, welche zusammen gehören von einander getrennt. — Was noch weiter über diesen Punct gesagt werden könnte, findet der Leser bei Herrn Sheridan, am Schlusse seiner Abhandlung von dem Accent.

b) Durch das Steigen und Fallen der Stimme. Was der Accent für eine einzelne Idee ist, das ist das Steigen der Stimme oft für eine ganze Ideenreihe, welche es als die wichtigere hervorzieht, und die andern im Dunkel läßt.

c) durch Beobachtung einer verhältnißmäßigen Zeit in der Folge der verschiedenen Glieder der Periode. So verweilt man auf der Idee, auf die sich unmittelbar eine andere bezieht, etwas länger.

länger, und rollt diese als einen untergeordneten Theil der ersten schneller fort.

3) Das dritte Geschäft der Ideendecclamation, die Entwicklung der Ideen aus der Seele des Denkenden, zeigt sich beim Anfang der Perioden. Sie ist es vornehmlich, wodurch die Ideendecclamation den Namen *Darstellung* verdient. Durch diese Darstellung erhalte ich nicht bloß eine Sammlung von Ideen, ich sehe sie selbst in dem denkenden Kopf entspringen, und aus ihm hervorgehen, ich werde in die Werkstatt des menschlichen Geistes hineingeführt, und kann seine geheimen, wundervollen Operationen betrachten. Aus dieser Bemerkung ergiebt sich der psychologische Unterschied zwischen dem Lesen und der Declamation. Das Lesen ist eine bloße Erzählung, die Declamation lebendige Darstellung.

Diese Entwicklung der Ideen aus der Seele des Redenden geschieht

a) durch Beobachtung der gehörigen Zeit in der Folge der Perioden. Nicht alle Perioden gehen gleich schnell aus der Seele hervor. Zum Beispiel die Periode, die einen neuen Sinn enthält, entwickelt sich später, als die, welche eine unmittelbare Folge aus der vorigen ist.

b) Durch die dem Wirken der Seele entsprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Mensch denkt. Welches inneres Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen, wechselt in seiner Seele ab. Alle diese verschiedenen Modificationen der denkenden Seele modificiren auch die Sprache; (wie das Gesicht,

auß dem der Beobachter dies alles lesen kann.) In dieser Rücksicht hat der Anfang jeder Periode seinen bedeutenden Ton oder Hauch, der ihren Charakter verkündigt.

4) Oft deutet die Declamation die Beschaffenheit einzelner Ideen an. Diese Andeutung der Beschaffenheit der Ideen geschieht durch eine Art von Malerei, sinnlicher Darstellung conventioneller Worte durch Töne. Zum Beispiel: „Aber im Grunde und im Wesen ist es die wesentliche Kraft, womit eine Lampe ihren engen Raum, und die Sonne die Welt erleuchtet.“¹¹⁾ — — — Endlich nach sechs Jahren Harren, ununterbrochener Freundschaft, Beistand und Liebe von Seiten des Mädchens.“¹²⁾ —

Dieser Punct gehört halb zur Ideen- halb zur Empfindungsdeclamation; die Lebhaftigkeit der eignen Vorstellung, und die Absicht, bei andern eine mehr anschauende Idee zu erwecken, sind, (wie Herr Professor Engel am scharfsinnigsten und vollständigsten gezeigt hat) die beiden Gründe, welche eine Malerei dieser Art veranlassen.

Die Declamation malt durch folgende Mittel:

a) Sinnliche, hörbare Gegenstände durch ihre Töne.

b) Nichttönende Gegenstände durch die Angabe andrer auszeichnender Verhältnisse, welche das Ohr mit dem Gesicht und Gefühl gemein hat, z. B.

¹¹⁾ Engels Lobrede auf den König.

¹²⁾ Erzählung des Beaumarchais im zweiten Act des *Clarigo*.

- a) Höhe und Tiefe.
- β) Langsamkeit und Schnelligkeit.
- γ) Stärke und Schwäche.
- δ) Sanftheit und Rauigkeit.

c) Empfindungen durch ihre Töne.

Uebrigens bemerkt *Home* (im zweiten Theile der Grundsätze der Critik) sehr richtig, daß man die Malerei des Dichters nicht mit der Malerei des Declamateurs verwechseln müsse; eine Vorsicht, welche Herr *Sheridan* nicht immer beobachtet hat.

III.

Ich gebe zur Empfindungsdeclamation über.

Der declamatorische Ausdruck der Empfindungen geschieht 1) durch den Ton, 2) durch den Rhythmus. Obwohl diese zwei Ausdrücke der menschlichen Empfindungen verknüpft erscheinen, so müssen sie doch besonders betrachtet werden. Der jeder Empfindung eigne Ton ist, so zu reden, die Empfindung selbst, und der Rhythmus der Grad ihrer Wirkung, in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit. Der Ton gleicht dem Feuer, und der Rhythmus dem Grad der Geschwindigkeit, mit der es um sich greift, und die es umgebende Materie an sich reißt. Die *Herdersche* 13) Preisschrift über den Ursprung der Sprache,

Q 2

13) „So viel Gattungen von Fühlbarkeit in uns schlummern, so viel auch Tonarten.“ *Herder* S. 7.

die eben so bekannt als vortreflich ist, macht es überflüssig den Satz: Jede Empfindung hat ihren Ton, auszuführen.¹⁴⁾ Weniger bekannt ist vielleicht folgende Bemerkung über den Ton.

Der Ton der Empfindung ist eher da, als die Worte, durch die sie sich äußert: Der Mensch empfindet, und es regt sich in ihm zu Tönen, aber die Empfindung muß sich erst zur Klarheit erhoben haben, ehe sie in Gedanken, in Worte übergehen kann. Der Gedanke ist die zur Klarheit erhobene Empfindung. Dies ist der Grund, warum bei empfindungsvollen Stellen die Empfindung eher tönt, als die aus ihr hervorquellenden Worte. Was sind die Interjectionen Ach! und O! vor vielen Reden anders, als die Töne der Empfindung, die sich nachher in Worte ergießt. Das nemliche gilt auch von dem mimischen Ausdruck der Empfindungen. Quintilian scheint dies nicht bedacht zu haben, als er irgendwo für unschicklich erklärt, daß die Geberde vor den Worten vorausgehe. Nur die Geberden, die den Verstand einer Rede unterstützen, halten mit den Worten gleichen Schritt; aber die ausdrückenden der Empfindungen gehen ihnen meistens vor.

So wie jede Empfindung ihren eignen Ton hat, so hat sie auch ihren eignen Rhythmus, ihr eignes Tempo. Hieraus schließt folgendes Gesetz

¹⁴⁾ Ueber den psychologischen Grund der Wahl der einzelnen Laute verdient eine Stelle in *Engels Ideen* zu einer Mimik Aufmerksamkeit. Sie steht im 2. Th. S. 85 und 86.

für Empfindungsdeclamation. „Die Empfindung giebt die Worte eben so hin, wie sich selbst, „jezt hinströmend, wenn sie heftig, jezt hinriessend, wenn sie sanft ist. Die Worte werden unter ihren Händen selbst zur Empfindung, wie das Holz durch die Verbindung mit dem Feuer zur Flamme lodert.

Aristoteles zählt drei Mittel der Stimme zum Ausdruck der Leidenschaften: Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Langsamkeit und Schnelligkeit. 15) Ich bin das erste Mittel, die Stärke und Schwäche, übergangen, weil die jeder Empfindung als bleibender Zug eigne Stärke oder Schwäche schon in dem der Empfindung zukommenden Tone liegt. So tönt z. B. der Ton des Zorns stärker, als der Ton der Liebe. Vielleicht würde man, um den Grund hiervon anzugeben, nicht unwahr sagen, das Egoismus, die Quelle des Zorns, in stärkern, Sympathie hingegen in schwächern, leisern Tönen spreche.

Jede Empfindung hat ihre Stufenleiter. Sie steigt zu höhern Stufen. 1) durch grössere Vollendung des ihr eignen Tons, welche zugleich die grössere Vollendung der ihr zukommenden Stärke oder Schwäche enthält. 2) durch die grössere Vollendung ihres Rhythmus. Z. B. Je freudiger die Freude wird, je höher sie anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönen Töne, und desto munterer und rascher hüpfet sie hin.

15) Aristot. Rhet. L. III. c. I.

Herr *Engel* scheint blos auf den ersten Punct Rücksicht genommen zu haben. 16

Da, einzelne seltne Fälle ausgenommen, der declamatorische Ausdruck der Empfindungen jederzeit an Ideen geheftet wird, welche, wie wir in dem vorhergehenden Abschnitte gesehen haben, als Ideen einen eignen, von der Empfindung unabhängigen Ausdruck erfordern; so fragt es sich, ob nicht dieser Ausdruck für die Ideen, durch den Ausdruck für die Empfindung bisweilen zerstört werde? Die Ideendecclamation beobachtet, ohne Rücksicht auf irgend eine Empfindung, gewisse Töne, wie gewisse Rhythmen; wie nun, wenn diese mit den Tönen und Rhythmen der Empfindung streiten? — Dieses letztere kann nie der Fall seyn. Was die Töne der Ideendecclamation betrifft, so habe ich bereits bemerkt, daß sie keine bestimmten Töne, sondern blos Tonveränderungen, *Modificationen des jedesmaligen Tons* seyen, und folglich sich mit jedem Ton der Empfindung vertragen. 7 Das nemliche gilt auch von den Rhythmen derselben, welche sich auf das logische Verhältniß der Glieder einer Rede gründen. Dieses Langsame und Schnelle, oder richtiger, dieses Langsamere und Schnellere, besteht in keinem bestimmten Gange der Rede, sondern blos in dem Verhältnisse des Langsamen zum

16) „Die Leidenschaften haben überhaupt, um dies hier beiläufig zu sagen, jede ihre eigne Gradation, die nicht schlechthin nur in Erhebung und Verstärkung der Stimme, sondern in größrer Vollendung des besondern einer jeden zukommenden Tons liegt. *Ideen zu einer Mimik*, 2. Th. S. 88.

17) S. den 1. Th. S. 160.

Schnellen, (wie schnell das Langsame, oder wie langsam das Schnelle auch gesprochen werden möge) und kann daher in dem langsamsten Rhythmus der Empfindung, wie in dem schnellsten statt finden. — —

Nächst der genauen Beobachtung jeder Empfindung ist in der Empfindungsdeclamation die allmälige Entwicklung derselben aus der Seele des empfindenden Menschen zu bemerken. Daher es ganz wider die Natur ist, eine gefühlvolle Rede hintereinander und ohne gehörige Zwischenräume, in denen sich die Empfindungen entwickeln können, zu declamiren. Dieser Punct ist in Engels vortreflicher Mimik, die in jedermanns Händen ist, so vortreflich behandelt, dafs es überflüssig seyn würde, ihn hier weiter zu verfolgen. 18)

Ich beschliesse diesen Abschnitt mit einer Bemerkung über die Grenzen und die Verwandtschaft der physiognomischen und pathognomischen Ausdrücke der Empfindungen.

Jeder Theil des Körpers, worin sich die Seele merkbar spiegelt, zeigt entweder gegenwärtige, vorübergehende Gefühle, oder bleibenden festen Hang an. Gesicht, Stellung und Sprache können in dieser doppelten Rücksicht betrachtet werden; und so würde die Kenntnifs des Ausdrucks in diesen Theilen in zwei Theile zerfallen: in den physiognomischen (ich bediene mich hier dieses Worts in seiner weitesten Bedeutung) und in den patho-

18) S. auch *Ifflands* Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen; den achten Abschnitt.

gnomischen, wo in dem einen der Ausdruck der bleibenden, in dem andern der Ausdruck der vorübergehenden Gemüthsbewegungen betrachtet würde. Jeder Mensch hat seine Stellung und seinen Ton, wie sein Gesicht: dies ist Ausdruck der bleibenden Anlage; aber er leidet auch bei jeder Gemüthsveränderung Veränderungen in diesen Theilen, diese sind Ausdrücke gegenwärtiger Gefühle. So verschieden diese zween Ausdrücke an sich sind, so nothwendig ist es, sie nicht ganz zu sondern, sondern bei Betrachtung des einen immer auch den andern im Auge zu haben. Bei dem Ausdruck physiognomischer oder bleibender Gemüthsbewegungen ist dieses einleuchtend; denn die Erklärung derselben gründet sich ganz auf die Kenntniß des Ausdrucks gegenwärtiger Gemüthsbewegungen, und ohne Pathologie ist eine Physiognomie undenkbar. Allein auch bei dem Ausdruck gegenwärtiger Gemüthsbewegungen darf der Ausdruck der bleibenden nicht vernachlässiget werden. Man findet, daß sich eine Gemüthsbewegung nicht bei allen Menschen gleich wahr und stark äußert. Nicht jeder Mensch vermag, zum Beispiel, die Liebe oder den Zorn auf eine wahre, einnehmende oder fürchterliche Art mimisch auszudrücken. Diese Bemerkung führte *Lessingen* auf den Gedanken: „in der Mimik aus den verschiedenen Ausdrücken einer Leidenschaft einen allgemeinen Ausdruck zusammenzusetzen, in welchem jeder etwas von dem seinigen fände.“ 9) Unstreitig darf sich die Mi-

19) „Der Herr *Remond von Sainte Albine*, sagt er, setzt „in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß

nik nicht mit halb wahren, schwachen Ausdrücken der Gefühle begnügen, aber die Lessingische

„die äußerlichen Modificationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann; der eine durch dieses, der andere durch jenes. Allen auf dem Theater will man Gefinnungen und Leidenschaften nicht bloß einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in eben denselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde; sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen; so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein ander Mittel, als die besondern Arten, wie sie sich bei dem und jenem ausdrücken, kennen zu lernen, und eine allgemeine Art daraus zusammenzusetzen, die um so viel wahrer scheinen muß, da ein jeder etwas von der feinigen darin entdeckt. Kurz, ich glaube: der ganze Grundtatz unsers Verfassers ist umzukehren. Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weis; so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen; auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Daseyn man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren. Allein was findet man hiervon in dem ganzen Schauspieler unsers Verfassers? Nichts oder aufs Höchste nur solche allgemeine Anmerkungen, welche uns leere Worte für Begriffe, oder ein ich weis nicht

Zusammensetzung eines allgemeinen Ausdrucks; (von der ich übrigens gestehen muß, daß ich mich vergebens bemüht habe, mir eine deutliche Vorstellung zu machen) scheint mir wenigstens nicht nöthig zu seyn, um diese Ausdrücke mit wahren und starken zu vertauschen. Man darf nur den Ausdruck einer Gemüthsbewegung bei Menschen auffuchen, aus deren Körper der bleibende Hang dazu leuchtet, und man wird den wahren Ausdruck gefunden haben, in dem, eben weil er wahrer Ausdruck ist, jeder etwas von dem seinigen findet. Wie dies von dem körperlichen Ausdruck überhaupt und besonders auch von der Declamation gelte, darf ich nicht erst zeigen.

„was? für Erklärungen geben. Und eben dieses ist
 „die Ursache warum es nicht gut wäre, wenn un-
 „re Zuschauer sich nach diesen Anmerkungen zu
 „urtheilen gewöhnen wollten. *Feuer, Empfindung,*
 „*Eingeweide, Wahrheit, Natur, Anmuth,* würden
 „alle im Munde führen, und kein einziger würde
 „vielleicht wissen, was er dabei denken müsse. Ich
 „hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläu-
 „figer hierüber zu erklären, wenn ich nehmlich
 „dem Publikum ein kleines Werk über die körper-
 „liche *Beredtsamkeit* verlegen werde, von welcher
 „ich jetzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir
 „alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben
 „eben so sicher als leicht zu machen.“

Lessings theatralische Bibliothek, 1 Band.

IV.

Ideen und Empfindungen sind der Stoff, die Materie für alle Gattungen der Declamation, für die Declamation des Dichters und des Schauspielers, des geistlichen und des weltlichen Redners. Diese verschiedenen Gattungen unterscheiden sich bloß durch die Form, durch die Art von einander, auf welche die Ideen und Empfindungen gebraucht werden. Ich begnüge mich, in diesen Blättern, bloß über eine dieser Gattungen: über die Declamation der Verse einige Bemerkungen mitzutheilen.

Die wenigen Punkte, in welchen sich die Declamation der Verse von der Declamation der Prose entfernt, hat Herr Sheridan vortreflich entwickelt; und ich trage kein Bedenken, seine Bemerkungen über diesen Gegenstand, wegen der Neuheit und Klarheit derselben, für einen der vorzüglichsten Theile seines Werks zu erklären. Was ich über diese Materie sagen werde, ist daher mehr auf die Widerlegung einiger Vorurtheile, und die Berichtigung einer schwankenden Beobachtung, als auf die Aufstellung positiver declamatorischer Regeln gerichtet.

Gedichte, sagt man fast durchgängig, sollten eigentlich gesungen werden. Allein so gewiß es ist, daß viele Gedichte nicht bloß für den Gesang bestimmt, sondern auch ohne denselben nur halbe, unvollendete Werke sind; so giebt es doch unstreitig sehr viel, die, auch oh-

ne Musik, eine groſſe, für ſich beſtehende Wirkung hervorbringen.

Es iſt wahr, wir hören mit Widerwillen Gedichte declamiren, die eigentlich geſungen werden ſollten. Die vortreflichſte Declamation iſt nicht vermögend, uns zu befriedigen. — — Weniger fühlen wir den Mangel beim eignen Leſen oder Sprechen; weil uns hier unfre Phantafie mit der Einbildungskraft der vollſtändigen Wirkung täuſcht, da hingegen, wenn wir einen andern ſprechen hören, uns die Gewiſſheit der ſchwachen Wirkung mit Unwillen erfüllt. Wunderbar wirkt die Phantafie, wenn wir ſelbſt etwas leſen oder ſagen; daher wir ein Schauſpiel weit lieber ſelbſt leſen, oder declamiren, ſollten wir das Letzte auch noch ſo ſchlecht verſtehen, als von ſchlechten Schauſpielern aufführen ſehen, die unter dem Ideal ſind, das wir uns von der Darſtellung des Stücks gebildet haben. — — 20)

Indeſſen rührt dieſer Widerwille oft blos daher, weil wir uns einmal für gewiſſe Gedichte an eine Melodie gewöhnt haben, (obwohl dieſelben auch ohne dieſe Melodie gut vorgetragen werden könnten); und die menſchliche Spra-

20), „Nam nec cuiquam ſunt injucunda, quae cantant ipſi“ ſagt Quinctilian I. O. L. XI. c. III. p. 1010. ed Barm.

1) Dieſe Bemerkung iſt ſehr richtig, und gründet ſich auf eine doppelte Urſache. *Erſtlich* macht es jedem Vergnügen, ſeine Empfindungen auszudrücken; und dieſes ſcheint Herr Sheridan im Sinne zu haben, wenn er, in ſeiner Abhandlung von der Declamation der Verſe, dieſe Bemerkung anführt. Eine *zweite* Urſache liegt aber ohne Zweifel in der Täuſchung der Phantafie — wie ich ſo eben gezeigt zu haben glaube.

che hat ihre eigne Tonleiter, und ihren eignen Gang, wodurch sie, in den meisten, jede Empfindung zu wecken vermag.

Es ist kein Wunder, daß man sich die Declamation der Verse von der Declamation der Prose so ganz verschieden vorstellt, da in den Theorien der Dichtkunst zwischen der Prose und den Versen eine ungeheure Kluft befestigt zu werden pflegt. Statt den *leichten und stufenweisen Uebergang der Prose zu Versen* zu bemerken, glaubt man von der ersteren zu den letzteren nur durch einen Salto mortale gelangen zu können. Man bedenkt nicht, daß der *Rhythmus* und die *Verschönerung*, die *Symmetrie* desselben zwei verschiedene Dinge sind, obgleich beide in dem Sylbenmaasse vereinigt erscheinen; sondern betrachtet das Sylbenmaass als ein *materielles* Princip der Verse, da doch blos die Symmetrie in demselben den Versen eigen ist, (der jedem Sylbenmaasse zu Grunde liegende Rhythmus kommt auch der Prose zu) und diese überdies nur hinreicht, ein *formelles* Princip der Verse zu begründen.

Indem man nun auf diese Art die gebundene Rede der ungebundenen entgegensetzt, und bei Betrachtung der erstern, den Rhythmus (den natürlichen Ausdruck der Empfindungen) mit der Symmetrie desselben, unter dem gemeinschaftlichen Namen: Sylbenmaass, in Eins zusammenschmelzen kann man sich nicht anders, als in Verlegenheit befinden, um die psychologische Entstehung dieses Sylbenmaasses zu erklären. Es sey mir genug,

mich bei einer der neuesten, aber zugleich der scharfsinnigsten Erklärungen des Sylbenmaasses, bei der Erklärung des Herrn Moritz zu verweilen, welche auf die eben gerügte Vermischung des natürlichen Ganges der Gefühle, und der Verschönerung desselben gegründet ist. Dieser Schriftsteller erklärt das Sylbenmaass folgendermaassen:

„*Euphem.* Ehe ich mich, so sehr Sie Recht zu haben scheinen, gegen Sie zu behaupten erkühne, dass unsre Sprache ein nach den strengsten Regeln genau bestimmtes Sylbenmaass hat, will ich mich ein wenig bei dem Unterschiede aufhalten, den Sie so eben zwischen einem der mit der Empfindung, und einem andern, der bloß mit dem Verstande liest, machen: denn dieser Unterschied scheint mir in Ansehung unsers Gegenstandes wichtig zu seyn. Derjenige, welcher bloß mit dem Verstande liest, soll z. B. folgenden Vers lesen:

„*Und erleichtre meinen Gang*

„*Mit Gebet und mit Gesang.*

„Und er wird *und* und *er* zu zwei kurzen Sylben, *leich* zu einer langen, *tre* *meinen* zu drei kurzen, und *Gang* wieder zu einer langen Sylbe machen. Und im zweiten Verse wird gerade dasselbe Sylbenmaass statt finden: *mit Ge* sind kurz, *bet* ist lang; *und mit Ge* sind kurz, *sang* ist lang: es folgen also in diesen beiden Versen immer auf zwei kurze eine lange, und dann auf drei kurze wieder eine lange Sylbe, sobald sie bloß mit dem Verstande und mit zu der Denkkraft gehöriger Unterordnung der Begriffe gelesen werden. Die Empfindung aber wird mehr Begriffe gleich achten,

„sie hebt die Ideen aus ihrer Unterordnung, die
 „der Verstand gemacht hatte, heraus, und macht
 „sie einander *gleich*; und nach dieser Stimmung
 „der Seele folgt in den beiden Versen auf eine lan-
 „ge immer eine kurze Sylbe. Das gewaltsame Hin-
 „streben nach der Sylbe, die den Hauptgedanken
 „in sich faßt, verwandelt sich in ein sanftes, *mit*
 „*sich selbst genügsames* Auf- und Niederwallen. Die
 „Nebenideen, welche vorher nur *Mittel* waren die
 „Hauptidee zu erwecken und hervorstechend zu
 „machen, bekommen nun an und für sich selbst
 „einen Werth, und werden gleichsam in sich zu-
 „rückgewälzt. In dem Ausdruck:

„*mein Geliebter*

„eilet der Verstand über *mein* eben so schnell wie
 „über *ge* weg, um allen Nachdruck der Stimme
 „auf die Hauptsylbe *lieb* zu ersparen. Die Empfin-
 „dung aber *vertheilt den Eindruck, welchen das Gan-*
 „*ze macht, wieder auf das Einzelne, dies Einzelne*
 „*mag nun an sich bedeutend seyn oder nicht*, sie be-
 „trachtet es nur als Unterlage, worauf sie ruhen
 „kann: wie z. B. in *Geliebter*,
 „wo die Empfindung die erste unbedeutendste Sylbe
 „wenigstens durch den Ton heraushebt, da sie ihr
 „keine Länge mittheilen kann. Sie vertheilt auf die
 „Weise den Eindruck, den das Ganze macht, selbst
 „in ein und eben demselben Worte. Sie drängt
 „sich sogar in den einzelnen Worten zu einer Art
 „von Melodie, zu einem harmonischen Sylbenfall,
 „*der die Rede dem Gesange nähert*. Wenn die Re-
 „de bloß als *Mittel* betrachtet wird, um Ideen zu
 „erwecken, so strebt sie unaufhaltsam zu diesen

„Ideen hin, ohne sich die Mühe zu nehmen, ihre
 „*einzelne Töne gehörig auszubilden*. Sie *vernachlässigt*
 „gleichsam sich selbst, weil sie ihren Zweck
 „mehr *ausser sich*, als *in sich* hat. Sie unterschei-
 „det die Hauptidee, um dieselbe hervorstechend zu
 „machen, von den Nebenideen; aber unter den
 „Nebenideen selbst macht sie keinen Unterschied
 „mehr, sondern eilt über das mehr und weniger
 „bedeutende gleich schnell hinweg, um ihre ganze
 „Kraft auf dem Bedeutendsten ruhen zu lassen, wie
 „in

„*mein Geliebter,*

„wenn es ohne besondern Ausdruck, oder bloß er-
 „zählend, kurz, nicht für die Empfindung, son-
 „dern für den Gedanken gesagt wird. Obschon
 „hier auch die Sylben *mein* und *ge* in Ansehung
 „des Bedeutenden unterschieden sind, so wird doch
 „dieser Unterschied ganz vergessen und beide gleich
 „schnell ausgesprochen, um nur desto länger auf
 „der Hauptsylbe *lieb* verweilen zu können. — Die
 „Empfindung hingegen giebt diesem *mein* den Ton
 „wieder, den der Gedanke ihm geraubt hatte. —
 „*Empfindung drängt die Rede gleichsam wieder in*
 „*sich selbst zurück*, welche der Gedanke, wo mög-
 „lich, an sich selbst heraus, und in sich hinüber
 „zu reißen strebt. Die Empfindung setzt den
 „Gedanken schon voraus; oder vielmehr sie ist
 „selbst das Resultat von ihm, und fällt nun auf das
 „zurück, was den Gedanken hervorbrachte, weil
 „ihr dies das *nächste* ist, um darauf hinzusinken,
 „und

„und den Eindruck, den sie erhielt, *gleichmäfsig*
„wieder zu vertheilen.

„*Arist.* Warum *gleichmäfsig*?

„*Euphem.* Dies ist, was ich eben untersuchen
„wollte. Die Empfindung setzt voraus, dafs der
„Verstand schon befriedigt ist. Sie eilt also nicht
„mehr, wie dieser, über die unbedeutenden Syl-
„ben weg, sondern läfst, so viel wie möglich, eine
„jede erst gehörig austönen, ehe sie zu der folgen-
„den schreitet. Wenigstens hebt sich jede bedeuten-
„de Sylbe, die neben einer unbedeutendern steht,
„so gut wie die *bedeutendste* oder eigentliche *Gedan-*
„*ken*sylbe heraus. Denn da der Verstand einmal
„befriedigt ist, und die Rede nicht mehr so ängst-
„lich nach der Hauptsylbe hinstreben darf, so ha-
„ben alle die einzelnen Sylben nun für die Empfin-
„dung im Grunde *gleichen* Werth. Die durch den
„*vollen Gedanken* befriedigte Empfindung ruht nun
„in der Stimme eben so gern auf einer Sylbe als
„auf der andern aus, und *wirgt* sich durch
„die fortschreitenden Töne hindurch. — Alle
„die bedeutenden Sylben, welche der Verstand,
„nach ihrer stärkern oder schwächern Bedeutung
„einander *untergeordnet* hatte, sind nur für die
„Empfindung *gleich* geworden.

„Und nur in das *seiner Natur nach Gleiche* su-
„chen wir ein *Ebenmaafs* zu bringen.

„Das *seiner Natur nach Ungleiche* leidet kein
„*Ebenmaafs*. Die Empfindung sucht sich durch
„die Stimme auf die einzelnen Sylben *gleich-*
„*mäfsig* oder nach einem *gleichen Maafs* zu verthei-
„len. Sie ruhet auf *mein* ge gern gerade so lange,

„wie auf *liebter* aus, um durch dieses Gleichmaafs
 „die einzelnen bedeutenden Sylben desto auffallen.
 „der aus ihrer *Unterordnung* herauszuheben, und
 „sie *neben einander* zu stellen. Dies *Gleichmaafs*
 „schiebt gleichsam dem Gedanken ein Hinderniß
 „vor, daß er keine Eingriffe thun, und die der
 „Empfindung gleich wichtigen Nebenideen, der
 „Hauptidee nicht wieder unterordnen, und die
 „Stimme darüber wegeilen lassen kann. Dies immer
 „wiederkehrende gleiche Zeitmaafs zwingt dem
 „Gedanken gleichsam seine Rechte ab, indem es
 „auf eine untergeordnete Idee, wie z. B. *mein* in
 „*mein Geliebter*, dasselbe Zeitmaafs hinraubt, wel-
 „ches sonst nur der Hauptgedanke *ausschliessender*
 „*Weise* für sich fordert; ja dies Zeitmaafs greift
 „fogar in den engsten Zusammenhang der Begriffe
 „ein, und raubt oft das für sich, was zu den un-
 „mittelbar folgenden oder vorhergehenden Worten
 „gehört, wie z. B. die Sylbe *ge* in *mein Geliebter*,
 „welche durch das Zeitmaafs an *mein* hingeraubt
 „wird, da sie doch durch den Gedanken mit *liebter*
 „verknüpft ist. Auf die Weise ist der Vers ent-
 „standen:

„*Mein Ge | liebter —*

„Ohne dies Zeitmaafs würde es der Empfindung un-
 „möglich seyn, über den Gedanken zu herrschen.
 „Dies Zeitmaafs ist es allein, welches durch seinen
 „unwiderstehlichen Reiz Kraft genug hat, den stets
 „emporstrebenden Gedanken der Empfindung un-
 „terzuordnen. Es ist hier mit der Rede fast, wie
 „mit dem Gange. Das gewöhnliche Gehen hat
 „seinen Zweck *ausser sich*, es ist bloß *Mittel* zu ir-

„gend einem Ziele zu gelangen, und nach diesem
„Ziele strebt es unaufhörlich hin, ohne daß es auf
„die Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit der
„einzelnen Fortschritte Rücksicht nimmt. Die Lei-
„denschaft aber, der hüpfenden Freude z. B. *drängt*
„auch den Gang in sich selbst zurück, und die einzel-
„nen Fortschritte unterscheiden sich nun nicht
„mehr dadurch, daß sie immer näher zum Ziele
„bringen, sondern sie sind sich unter einander alle
„gleich, weil das Gehen nicht mehr nach irgend
„einem Ziel gerichtet ist, sondern mehr *um sein*
„*selbst willen* geschieht. Da nun auf die Weise die
„einzelnen Fortschritte eine *gleiche* Wichtigkeit er-
„halten haben, so ist der Hang unwiderstehlich,
„*das seiner Natur nach gleichgewordene abzumessen*
„*und einzutheilen*; auf die Weise ist der Tanz ent-
„standen, — Der Mangel eines *äußern Zieles*,
„oder eigentlichen Ziels, wohin die körperliche
„Bewegung strebt, muß nothwendig durch etwas
„*ersetzt* werden; der fehlende äußere Zweck des
„Ganges muß in ihn selbst zurückgewälzt seyn,
„denn etwas an sich ganz zweckloses kann uns nie
„Vergnügen erwecken. *Wenn ich eine fortschreiten-*
„*de Bewegung mache, bloß um sie zu machen, und an*
„*dieser fortschreitenden Bewegung, um ihrer selbst*
„*willen Vergnügen finden soll*, so muß ich mir noth-
„wendig irgend einen Grund angeben können, war-
„um ich jedesmal gerade diese und keine andre
„fortschreitende Bewegung mache. Nun ist kein
„*äußeres Ziel* da, das meinen Fortschritten ihre
„Richtung, oder den gehörigen Grad ihrer Schnel-

„ligkeit vorschreibe. Die jedesmalige langsamere
 „oder schnellere Bewegung hängt also blos von sich
 „selber ab, sie muß sich selber ihre Gesetze vor-
 „schreiben.

„Auf zwei schnellere Bewegungen der hüpfen-
 „den Freude z. B., folgte etwa eine langsamere,
 „und hierauf das erstemal *vielleicht zufälliger Weise*
 „wieder zwei schnellere, und dann wieder eine
 „langsamere Bewegung: nun war der Reiz schon
 „unwiderstehlich, dieselbe Bewegung öfter zu wie-
 „derholen. — Und dies war der Natur
 „der menschlichen Seele gemäß: weil man sich
 „von der hüpfenden Freude gedrungen fühlte,
 „sich zu bewegen, blos um sich zu bewegen, so
 „strebte die Seele unwillkührlich nach etwas, wodurch
 „sie das ganz Zwecklose und Unabsichtliche dieser
 „Bewegung gleichsam gegen sich selbst rechtferti-
 „gen, und sich einen gewissen Grund davon ange-
 „ben könnte; indes strebte sie vielleicht lange ver-
 „geblich, bis etwa *zufälliger Weise* eine und eben
 „dieselbe Abwechslung langsamerer und schnellerer
 „Bewegungen mehrere male auf einander folgte.
 „Dies immer in gleicher Ordnung wiederkehrende
 „fesselte die Aufmerksamkeit der Seele, prägte sich
 „dem Gedächtnisse ein, ward bewundert, nachge-
 „ahmt, und wurde zum regelmässigen künstlichen
 „Tanze. u. f. f. ²¹⁾

Herr Moritz erlaube mir hierüber folgende
 Bemerkungen.

²¹⁾ Versuch einer deutschen Prosodie, von Karl Philipp
 Moritz, S. 22 f.

Erstlich. Die Behauptung: „die Empfindung
„setzt den Gedanken schon voraus; oder vielmehr
„sie ist selbst das Resultat von ihm, und fällt nun
„auf das zurück, was den Gedanken hervorbrachte,
„weil ihr dies das *nächste* ist, um darauf hinzufin-
„ken, und den Eindruck, den sie erhielt, *gleich-*
„*mässig* wieder zu *vertheilen*.“ Diese Behauptung,
sage ich, scheint mir bloß willkürlich angenom-
men zu seyn. In jeder empfindungsvollen Rede
ist die Empfindung mit dem Gedanken innig ver-
webt, und der Ausdruck derselben erscheint jedes-
mal mit dem Gedanken zugleich, oder geht wohl
dem Gedanken bisweilen vorher. Wenn also eins
von beiden das andre voraussetzt, so setzt gewiß
nicht die Empfindung den Gedanken, sondern der
Gedanke, welcher oft bloß das Resultat eines Ge-
fühls ist, die Empfindung voraus. Was Herr
Moritz von der *gleichmäßigen Vertheilung* des Ein-
drucks sagt, die den Empfindung erhielt, führt
mich zu der zweiten Bemerkung.

Zweitens. Alles was Herr Moritz von der
Empfindung überhaupt sagt, bezieht sich bloß
auf eine gewisse Gattung der Empfindungen. Er
setzt das Charakteristische des Ausdrucks der Em-
pfindung in das *Dehnen*, das *mit sich selbst genugsame Auf- und Niederwallen*, die Beobachtung eines
Gleichmaasses in der Rede. Allein nicht allen, nur
ruhigen und sanften Empfindungen ist dieses Deh-
nen, dieses Wiegen natürlich. Wessen Seele das
Gefühl der Schönheit der Natur mit erhabenen Ge-
fühlen füllt, wer sich mit zärtlicher Wehmuth der
Scenen der Freude erinnert, die er am Arm seiner

nunmehr schon längst verstorbenen Geliebten genoss, oder wen das Gefühl seiner Jugend, und der ihn ringsum einladenden Natur, zur Heiterkeit stimmt, der wird diese Empfindungen, in einem gewissen Einerlei, wie Wellen an seine Seele schlagen, und sie bewegen sehen. Rasche, heftige, unruhige Empfindungen hingegen haben einen ganz entgegengesetzten Ausdruck. Statt, wie jene, sich zu wiegen und zu verweilen, eilen sie vielmehr mit Schnelligkeit fort, und stürzen, gleich empörten Wogen, dahin.

Diese Erklärung des Herrn Moritz ist daher für den Rhythmus zu eng, und für das Metrum zu weit; für den Rhythmus zu eng: denn sie schränkt sich auf eine Gattung desselben, auf den langsamen Gang ruhiger Empfindungen ein; für das Metrum zu weit: denn sie findet auch für den bloß natürlichen, und durch kein Sylbenmaafs verschönerten, Ausdruck dieser Empfindung statt. — Daher paßt auch dasjenige, was, in der angeführten Stelle, von dem Leser mit der Empfindung gesagt wird, bloß auf das angeführte und ähnliche Beispiele. Das wahre Lesen mit der Empfindung besteht darin, daß man in dem Tone und in dem Rhythmus jeder Empfindung lese.

Mit einem Worte: das Wesen der Verse besteht bloß in der *Verschönerung* der Rhythmen, welche die Natur selbst für die verschiedenen Empfindungen festgesetzt hat.

(Aber wird nicht die Natur, kann man fragen, durch dieses künstliche Sylbenmaafs einge-

beschränkt und verschnitten; oder ist dieses Künstliche nicht vielmehr eben so sehr Natur? Wenn wir dem Wesen und der Entstehung der Verse nachspüren, dürfen wir wohl für das letzte entscheiden müsse. Indem der Dichter gewisse Empfindungen darstellt, freut er sich dieser Empfindungen, es beseelt ihn ein gewisses Gefühl der Liebe gegen dieselben. Nun ist es eine Eigenschaft der menschlichen Seele, das, was man liebt, so viel als möglich, zu vervollkommen, um sich den süssesten Genuß zu verschaffen, den der Gegenstand zu gewähren fähig ist. Ist es also nicht psychologisch natürlich, daß der Dichter, im thätigen Genuß seiner Empfindungen, sie zu verschönern suche?)

Diesen Bemerkungen über das Wesen der Verse zufolge, ist kein Grund vorhanden, warum Verse nicht, wie andre Compositionen, declamirt, sondern vielmehr gesungen werden sollten.

Eine ganz entgegengesetzte Meinung ist es, wenn andre behaupten, daß die Verse ganz wie Prose gelesen, und das Sylbenmaafs von dem mündlichen Darsteller zerstört werden müsse. Die Falschheit dieser Behauptung liegt am Tage. Von dem regen Triebe nach Vollendung dazu angetrieben, bemüht sich der Dichter; den Ausdruck seiner Empfindungen zu verschönern; und der Declamateur sollte diese Bemühung fruchtlos zu machen suchen? — In einem einzigen Falle ist es erlaubt; das Sylbenmaafs außer Au-

gen zu setzen: wenn es den Empfindungen nicht entsprechend ist. Jedoch bezieht sich dieser Fall mehr auf den Rhythmus, als auf das eigentliche Sylbenmaafs. Hier ist es sogar für den mündlichen Darsteller verdienstlich, ein passendes Sylbenmaafs an die Stelle des unpassenden zu setzen. Selbst die Dichter, die am richtigsten und schönsten für die Declamation schreiben, fehlen zuweilen wider das Eigenthümliche der Empfindung. Der mündliche Darsteller muß, wie einmal Lessing von den Schauspieler sagt, überall mit dem Dichter, oft für ihn denken.

Obige Betrachtungen enthalten zugleich die Beantwortung der Fragen: Warum scheitert die Bemühung des mündlichen Darstellers an so vielen Gedichten? und: welche Gedichte können declamirt werden? Wenn *Gedichte declamiren* nichts anders heissen kann, als die darin dargestellten Empfindungen in ihrer Natur durch die Sprache darstellen, so ergiebt sich von selbst, daß nur solche Gedichte declamirt werden können, in denen die Empfindungen in ihrer wahren Natur herrschen. Wahre Natur der Empfindungen in Rücksicht auf Declamation heisst die Uebereinstimmung des Rhythmus mit der Empfindung. Ehe daher der mündliche Darsteller ein Gedicht studiert, um es zu declamiren, muß er sich vor allen Dingen die Frage aufwerfen: ist in diesem Gedicht der Rhythmus mit der Empfindung harmonisch? und kann er sie nicht

mit Ja! beantworten, so entehrt er seine Kunst, wenn er nicht sogleich davon absteht.

Iemehr daher der Mechanismus eines Gedichts dem Declamateur Freiheit läßt, verschiedene Ausdrücke der Empfindungen mit einander abwechseln zu lassen, desto vollkommener kann das Gedicht durch den mündlichen Vortrag dargestellt werden. Solche Gedichte hingegen, in deren Sylbenmaasse von Anfange bis zu Ende nur eine Empfindung hervorschallt, und die verschiedenen in dem Gedichte liegenden Empfindungen, so zu sagen, überschreit, solche Gedichte sind, besonders wenn sie eine gewisse Länge haben, für die Declamation ganz unbrauchbar. Bei dem besten Willen des Vorlesers, die verschiedenen Empfindungen, und ihre oft feinen Uebergänge und Schattierungen durch die Sprache darzustellen, werden die Ausdrücke dieser Empfindungen durch das Geschrei der herrschenden Hauptempfindung erstickt, und man hört nichts als eine ewige Wiederholung einer und derselben Melodie. Eine solche Wiederholung ist aber in der Declamation äußerst unangenehm und ermüdend, gesetzt auch die wiederholte Melodie wäre eine der schönsten von der Welt. Daher sind solche Gedichte bloß für den Gesang, in welchem die Wiederholung einer schönen Melodie Vergnügen macht. ²²⁾

22) Ich war ehemals der Meinung, daß man die Romanzen nicht füglich declamiren könne. Allein so wie mir, bei dieser Behauptung, vorzüglich *Bürgers Lenardo und Blandine* vorlwebte, so gilt die.

Wir haben die Sylbenmaasse, in welchen nur eine Empfindung hervorragt, und den Ausdruck der übrigen zurückdrängt, von den Alten angenommen; aber wir haben nicht bedacht, daß diese Sylbenmaasse, welche bei diesen für die meisten Fälle passend waren, es bei uns für die wenigsten sind. Bei den Alten wurden vielleicht die meisten Gedichte gesungen, bei uns hingegen werden es nur wenige; und der künstlichste Bau einer Ode von Klopstock macht nicht selten bloß dem Vorleser Vergnügen.

Ich bin es den Lesern des Herrn Sheridan schuldig, ehe ich diesen Abschnitt schliesse, der Meinung eines kühnen Denkers zu erwähnen, welche einem Hauptgrundsatz, den der englische Autor für die Composition und Declamation der Verse festsetzt, ganz widersprechend ist. Ich meine die Behauptung des Herrn Moritz, daß der oratorische Accent, oder die Emphasis, in dem Sylbenmaasse in gar keine Betrachtung gezogen werden dürfe. Ich erkläre jedoch voraus, daß, wenn es mir auch gelingen sollte, diese Meinung zu widerlegen, ich

selbe auch bloß von dieser und ähnlichen Romanzen, in deren Sylbenmaasse, durch das Ganze hindurch, nur eine Empfindung hervorsticht, so daß die mannigfaltigen Gefühle, welche in derselben herrschen, vor jener, nicht zum Worte kommen können. Andre Romanzen hingegen, deren Sylbenmaass dem Declamateur mehr Freiheit erlaubt, vorzüglich die *Langbeinischen*, sind sehr gute Compositionen für den mündlichen Vortrag.

mich doch gern bescheide, daß dieses Geschäft vielleicht nicht die Hälfte des Scharffsinns erfordere, welcher bei der Aufstellung dieser Behauptung, von Seiten des Herrn Moritz, unverkennbar ist. Folgende Stelle ist es, in welcher H. M. diese Behauptung geltend zu machen sucht.

„Allein dies gilt nur von dem *Wortaccent*, welcher eine *Sylbe* in einem Worte vor den übrigen heraushebt, der sogenannte *Redeaccent* oder *declamatorische Accent*, der ein ganzes Wort unter den übrigen heraushebt und einen vorzüglichen Nachdruck darauf legt, darf in *Ansehung des Sylbenmaasses* nicht in Betracht gezogen werden, so lange sich die *Poesie* durch dasselbe noch von der *Prosa* unterscheiden, und so lange das *Sylbenmaass* nicht ganz willkührlich seyn soll.

„Denn wie schwankend und unbestimmt der *Redeaccent* ist, und welchen Abwechselungen er nach dem jedesmaligen Zustande des Redenden unterworfen ist, sieht man aus folgendem Beispiele:

„A. Wer?

„B. Er hat mich beleidigt.

„A. Nein!

„B. Er hat mich beleidigt.

„A. Dich?

„B. Er hat mich beleidigt.

„A. Er ist dein Freund!

„B. Er hat mich beleidigt.

„Wie liessen sich nun wohl auf irgend eine Weise prosodische Regeln denken, wenn ein so schwankender Accent als der declamatorische ist, dem Sylbenmaass zur Grundlage dienen sollte? —

„Der declamatorische Accent verkürzt alles übrige
 „gegen das Bedeutendste, und läßt die Stimme un-
 „aufhaltsam und flüchtig darüber hineilen. Sollte
 „sich nun das Sylbenmaafs nach dem declamatorischen
 „Accente richten, so müßte es ja mit dem *jedesma-*
 „*ligen Gemüthszustande* des Redenden abwechseln,
 „und eben so veränderlich wie dieser Gemüthszu-
 „stand, oder wie das Verhältniß der gegenwärtigen
 „Ideenreihe gegen irgend eine vorhergegangene
 „Ideenreihe seyn.

„In *Er* hat mich beleidigt, ist *er* gegen *hat*
 „lang, und in, *er hat* mich beleidigt, ist es kurz;
 „in, er hat *mich* beleidigt, ist *er* sowohl als *hat* ge-
 „gen *mich* kurz; und in, er hat mich *beleidigt*, ist
 „leid die erste lange Sylbe, und alles vorhergehende
 „kurz. Sollte nun auf die Weise etwas dem Verse
 „ähnliches entstehen, so müßte ich einen und eben
 „denselben *Gemüthszustand* des Redenden in glei-
 „cher Ordnung wiederkehren lassen; ich Leiden-
 „schaft gegen Leidenschaft abmessen, und es etwa
 „so einrichten, daß der declamatorische oder lei-
 „denschaftliche Accent immer entweder auf die er-
 „ste, zweite, dritte oder vierte Sylbe fiele u. s. w., als:

„Wenn du mir *das* versprichst

„Daß ichs *erlangen* soll,

„Bin ich *vergnügt* und froh.

„Ich kann aber eben diese Zeilen auch so le-
 „sen; daß ich immer das *erste Wort* durch den de-
 „clamatorischen Accent heraushebe, als:

„Wenn du mir *das* versprichst

„Daß ichs *erlangen* soll,

„Bin ich *vergnügt* und froh.

„Oder das zweite Wort:

„Wenn du mir das versprichst

„Dass ichs erlangen soll,

„Bin ich vergnügt und froh,

„Mit jeder dieser verschiednen Lesearten aber
„wechselt auch das Versmaafs; nach der dritten ist es

„jambisch: wenn du mir das versprichst — | ♪ — | ♪

„— ; nach der zweiten daktylisch; wenn du mir das

„versprichst — ♪ ♪ | — ♪ ♪; und nach der ersten peo-

„nisch: wenn du mir das versprichst ♪ ♪ — | ♪ ♪.

„Welche ist nun von allen diesen Lesearten die rich-

„tige? oder sind sie alle richtig?

„Wenn der declamatorische oder leidenschaft-
„liche Accent auf das Sylbenmaafs Einfluss haben

„dürfte, so wären sie alle richtig. Aber woran

„kann ich denn wissen, was hier eigentlich für ein

„Versmaafs beobachtet werden soll, wenn es nicht

„darüber geschrieben ist? Und wenn es darüber

„geschrieben ist, woran kann ich dann wieder wissen,

„warum nun gerade dies, und kein andres Vers-

„maafs, vorzugsweise gewählt worden ist, um die

„unter einander stehenden Zeilen darnach zu lesen:

„denn irgend ein Grund muß doch seyn: sonst könnt

„ich ja jede Prosa nach Gefallen wie Iamben, oder

„Trochäen, oder Dactylen lesen.

„Aber freilich kann ich kein Versmaafs an-

„nehmen, dass dem Wortaccent zuwider ist: ich

„kann z. B. wenn du mir das versprichst nicht wie

„Trochäen lesen:

„Wenn du | mir das | versprichst;

„ — ♪ | — ♪ | — ♪

„sonst aber kann ich es, wenn ich mich nach dem
 „abwechselnden leidenschaftlichen oder declamatori-
 „schen Accent richten will, wie Iamben, wie Dacty-
 „len, wie Anapästten, u. s. w. lesen; das kommt
 „daher, weil der Wortaccent bestimmt und fest, der
 „Redeaccent aber unbestimmt und willkührlich ist.
 „Ich kann nach dem Redeaccent sagen, *wenn du*
 „*mir* — ∪ ∪, oder *wenn du mir* ∪ ∪ —, oder *wenn du*
 „*mir das* ∪ — ∪ —, oder *wenn du mir das* ∪ ∪ ∪ —
 „u. s. w. Aber ich muß nach dem Wortaccent
 „nothwendig immer *versprichst* ∪ —, und kann nie
 „*versprichst* ∪ — ∪ sagen.

„Das Willkührliche kann nicht *bestimmen*, kann
 „nicht Gesetz seyn. Der Redeaccent kann in der
 „Bestimmung des Sylbenmaafses unmöglich in Be-
 „tracht kommen, weil er immer erst selbst durch
 „die Willkühr des Redenden bestimmt werden
 „muß. Der *Wortaccent* hingegen ist einmal unab-
 „änderlich durch sich selbst bestimmt, und kann
 „also auch zur Bestimmung unsers Sylbenmaafses
 „dienen: er ist aber wegen der großen Menge der
 „einsylbigen Wörter in unsrer Sprache dazu nicht
 „hinreichend; wir müssen ihn also gleichsam fortzu-
 „setzen suchen, indem wir mehrere einsylbige Wör-
 „ter, wie die *Sylbe eines Wortes* zusammenstellen,
 „und auf die Weise den Wortaccent nachbilden, in-
 „dem wir zusehen, auf welche Sylbe nun in dieser
 „*Zusammenstellung* der Ton fällt, als:

„ich bin es, da steht er, er sagt es,
 „erhalten, Vergebung, bestimmen,
 „wo zwischen den *zusammengestellten* einsylbigen
 „Wörtern dieselben Verhältnisse, wie zwischen den

„Sylben der einzelnen Wörter statt finden, sobald
„ich sie in einem *ruhigen Gemüthszustande* aus-
„spreche.

„Und so wären wir denn nun wieder auf
„dem Punkte der *Sylbenstellung*, worauf sich alle
„die prosodischen Regeln unsrer Sprache grün-
„den.

„Aber wie, wenn nun jene zusammenge-
„stellten einsylbigen Wörter nicht in einem *ru-*
„*higen Gemüthszustande*, sondern mit Leidenschaft
ausgesprochen werden? Wird denn nicht jener
„nachgebildete Wortaccent nun unvermeidlich wie-
„der zerstört? wenn ich z. B. sage:

„*Du* bist meine Zuversicht und Stärke;
„so sollte *du bist* ein Iambus seyn, weil, nach
„den prosodischen Regeln, das Pronomen gegen
„das Verbum *kurz* ist. Der leidenschaftliche
„Nachdruck aber, welcher auf *du* fällt, verwan-
„delt *du bist* in einen Trochäus; denn wenn es
„ein Iambus bleibt, wie soll ich da den leiden-
„schaftlichen Nachdruck auf *du* hören lassen?

„Ich antworte auf diesen Einwurf, den
„Sie mir machen werden, mit meiner *ersten* Be-
„merkung, die ich in unserm Gespräche über
„diese Materie gegen Sie äusserte: dass der Af-
„fect nicht sowohl durch die *Länge*, als viel-
„mehr durch die *Höhe* des Tons bezeichnet
„werde, und dass die Höhe des Tons auf keine
„Weise immer an die Länge gebunden sey, sondern
„füglich auf die Kürze gesetzt werden könne,

„die demohngeachtet kurz bleibt; wie dies denn
 „in den mehrsylbigten einzelnen Wörtern so oft
 „der Fall ist, wenn sie mit Affect ausgesprochen
 „werden, als *Natur! Gerechter! Allgütiger!* wo
 „die Sylben *na*, *ge* und *all*, durch den Affect,
 „der immer das *nächste* an sich reißt, zwar die
 „Höhe des Tons erhalten, dennoch aber kurz
 „bleiben, und die folgende Sylbe *lang* nachtö-
 „nen lassen.

„Da nun in unserm Versbau die zusam-
 „mengesetzten einsylbigten Wörter wie *einzelne*
 „*mehrsylbige Wörter* betrachtet werden müssen, so
 „gilt in Ansehung des leidenschaftlichen Accents
 „auch eben das von jenen, was von diesem gilt.
 „Ich betrachte *du bist* in prosodischer Rücksicht
 „wie ein einsylbigtes Wort, von welchem eben
 „so wie z. B. in *gerecht*, die erste Sylbe *noth-*
 „*wendig kurz* und die zweite *nothwendig lang* ist;
 „der Affect kann in *du bist*, eben so wie in
 „*gerecht*, auf die erste Sylbe wohl die *Höhe*
 „aber *nicht die Länge* des Tons hinreißen, wenn
 „ein *bestimmtes Sylbenmaass* bleiben soll. Ich
 „muss daher ohngeachtet des leidenschaftlichen
 „Accents lesen, *du bist* ◡ —, so wie ich sage,
 „mein Freund! ◡ —, indem ich wegen des Af-
 „fects, womit ich rede, die *Höhe* des Tons auf
 „*mein* setze, und *Freund* zwar tiefer aber doch
 „*länger* nachtönen lasse. Selbst bei der Frage
 „kann der Gemüthszustand des Redenden in An-
 „sehung des eigentlichen Sylbenmaasses nicht in
 „Betracht kommen. Ich muss lesen:

„Bist

„Bist du es nicht?

„— ∪ ∪ —

„wenn gleich der fragende Accent auf *du* fällt, und
 „ich mich daher geneigt fühle zu lesen, bist *du*
 „es nicht? ∪ — ∪ —. Denn das Pronomen ist
 „einmal, in prosodischer Rücksicht, gegen das Ver-
 „bum *kurz*, und kann durch keinen besondern
 „Nachdruck, der darauf gelegt wird, gegen dasselbe
 „verlängert werden. Der Nachdruck muß sich da-
 „her, in der Poesie, mit der *Höhe des Tons* allein
 „begnügen. Weil wir aber in der Prosa, wegen
 „des declamatorischen Accents, gar kein bestimm-
 „tes Sylbenmaafs beobachten, so haben wir uns ein-
 „mal gewöhnt, die Höhe des Tons fast immer auf
 „die Länge zu setzen, und wenn wir nun in der
 „Poesie die *Kürze mit der Höhe des Tons* auspre-
 „chen wollen, so fühlen wir uns immer geneigt,
 „sie zu gleicher Zeit zu verlängern, wodurch wir
 „denn das Sylbenmaafs unvermeidlich zerstören.

„Es gehört daher schon eine gewisse Biegsam-
 „keit der Stimme dazu, welche durch die Uebung
 „erlangt werden muß, um Verse, ohne das Sylben-
 „maafs zu verletzen, dennoch mit dem gehörigen
 „Nachdrucke zu lesen.

„Indes ist dies doch so schwer nicht, wie es
 „manchem vielleicht beim ersten Versuch scheinen
 „möchte. Man darf nur eben das, in Ansehung
 „der zusammengestellten einsylbigen Wörter beob-
 „achten, was man in Ansehung einzelner mehr-
 „sylbiger Wörter thut, wo man, ohne den Sprach-

„werkzeugen die mindeste Gewalt anzuhun, im
 „Ausdruck des Affects die *Höhe* mit der *Kürze* schon
 „von selbst verbindet, indem man z. B. sagt: ge-
 „rechter Himmel! *umsonst* hab' ich geklagt! wo
 „ge und *um* im Ausdruck der Leidenschaft schon in
 „gewöhnlichen Reden, die *Höhe des Tons bei der*
 „*Kürze* erhalten.

„Wer folgende Zeilen:

„Fließt unruhig hin, ihr Zähren,
 „Fließt hin in meinen Jammerton!

„mit dem Ausdruck des Affects liest, der wird
 „gewiss die Höhe des Tons beidemale auf *fließt* se-
 „tzen, ob er gleich, wegen das *jambischen* Vers-
 „maasses, den folgenden Sylben ihre Länge nicht
 „rauben kann. Die Länge aber ist hier prosodisch
 „richtig; weil das Adjectivum, auch wenn es als
 „Adverbium steht, gegen das Verbum *lang* ist,
 „und weil *hin* mit *fließen* zusammengenommen, als
 „ein Wort betrachtet wird, in welchem *hin* die herr-
 „schende oder accentuirte Sylbe ist, weil ich sage
 „*hinfließen*, und nicht *hinfliesen*, eben so wie ich
 „sage *aufstehen*, und nicht *aufstehen*: wenn nun
 „gleich die Präposition von dem Verbum, das da-
 „mit zusammengesetzt ist, scheinbar wieder getrennt
 „wird; so bleibt sie demohngeachtet gegen dasselbe
 „lang, und ich sage nicht: er *steht* auf, ◡ — ◡,
 „sondern er steht auf ◡ ◡ —, nicht; *fließt* hin
 „— ◡, sondern, fließt hin ◡ —. u. s. f. 23)

23) Versuch einer deutschen Prosodie, S. 170. f.

Herr Moritz faßt den Rhythmus und die Symmetrie desselben unter dem gemeinschaftlichen Namen: Sylbenmaafs zusammen, und eignet das Sylbenmaafs der Poesie ausschliessend zu, indem er durch dasselbe die Poesie von der Prose unterscheidet. Er trägt daher kein Bedenken für die Quantität des Sylbenmaaffes eine ganz eigne Theorie aufzustellen, welche auf die Quantität der Prose gar keine Beziehung hat. Der Grundpfeiler dieser Theorie ist die Verbannung des oratorischen Accents oder der Emphasis; und so bestimmt er denn die Quantität der Sylben (diejenigen, deren Quantität schon durch den Wortaccent bestimmt ist, natürlicherweise ausgenommen) nach der Unterordnung der Redertheile, in Rücksicht auf das Gewicht, auf die Bedeutsamkeit derselben.

In folgender Gegeneinanderstellung läßt er uns diese Unterordnung der Redetheile mit einem Blick übersehen.

kurz lang.

Verbum.	lobt Gott!	Substantivum.
Verbum.	sind schön.	Adiectivum.
Interiection.	ach Gott!	Substantivum.
Interiection.	o schön!	Adiectivum.
Interiection.	ach seht!	Verbum.
Adverbium.	bald weint.	Verbum.
Coniunction.	wenn Gott.	Substantivum.
Coniunction.	wenn, ach!	Interiection.
Coniunction.	wenn einst.	Adverbium.
Hülfsverbum.	ist Gott.	Substantivum.
Hülfsverbum.	wird seyn.	Verbum.
Hülfsverbum.	wird, ach!	Interiection.
Hülfsverbum.	ist schon.	Adverbium.
Pronomen.	du Gott.	Substantivum.
Pronomen.	du siehst.	Verbum.
Pronomen.	du wirst.	Hülfsverbum.
Präposition.	auf Gott.	Substantivum.
Praeposition.	auf dich.	Pronomen.

lang. kurz.

Substantivum.	Gott sieht.	Verbum.
Substantivum.	Gott wird.	Hülfsverbum.
Adiectivum.	schön ist.	Verbum.
Interiection.	ach! wie.	Adverbium.
Interiection.	ach! wenn.	Coniunction.
Interiection.	ach! du.	Pronomen.
Adverbium.	sonst, als.	Coniunction.
Coniunction.	als du.	Pronomen.
Hülfsverbum.	wirst du.	Pronomen.
Hülfsverbum.	wird auf.	Präposition.
Pronomen.	wer in.	Präposition.
Präposition.	auf der.	Artikel.

Allein findet diese nehmliche Theorie der Quantität nicht auch in der Prose statt den einzigen Umstand abgerechnet: wenn nicht der oratorische Accent dazwischen tritt? Warum nimmt aber Herr Moritz in der Dichtkunst auf diesen Umstand keine Rücksicht? Die Bestimmung der Quantität nach der Unterordnung der Redetheile, deren vorzüglichster jederzeit durch die Emphasis bestimmt wird; diese Bestimmung, sage ich, ist so ganz in dem Genius unsrer Sprache gegründet, welche jederzeit das Bedeutendste heraushebt, das Bedeutendere dem weniger Bedeuten- den vorzieht. Allein Herr Moritz nimmt in das Sylbenmaass nur die kleine Hälfte dieser Bedeutsamkeit auf. Er läßt uns das Bedeutende, die Bestimmung der Quantität nach der grammatischen Unterordnung der Redetheile; das Bedeutendste hingegen, den oratorischen Accent, will er uns entreißen.

Das Schwankende des declamatorischen Accents ist gar kein Grund wider die Aufnahme desselben in die Prosodie. Jeder, welcher mit Aufmerksamkeit liest, weis den Sitz, dieses Accents gar bald ausfindig zu machen. Nur in sofern kann er schwankend genannt werden, in wiefern er in der Reihe der Redetheile keinen bestimmten Platz behauptet, sondern seine Stellung oft verändert; in dieser Rücksicht ist aber die grammatische Unterordnung der Redetheile eben so schwankend.

Wie kann Herr Moritz glauben, daß, wenn man den declamatorischen Accent in das Sylbenmaafs aufnehme, dieses ganz willkührlich sey, und keine Bestimmung zulasse? Wenn er anführt, daß man in einem Satze den oratorischen Accent bald auf dieses, bald auf jenes Wort legen, und folglich einen Satz, in dieser Rücksicht, auf mehrere Arten leihen könne; so heisst dieses weiter nichts, als: der Sitz der Emphasis ist veränderlich; aber nicht: der Vorleser kann den Sitz der Emphasis verändern. Daß die Emphasis *im Allgemeinen* an keine bestimmte Stelle gebunden ist, thut gar nichts zur Sache; wenn sie nur *jedesmal in dem vorliegenden* Falle ihren bestimmten Platz behauptet. Es sind freilich mehrere Stellungen für die Emphasis möglich; aber in jedem Satze ist, (nach der Absicht des Autors, welche einem aufmerksamen Leser nur höchst selten zweifelhaft bleiben kann) jedesmal nur eine einzige *wirklich*.

Herr Moritz scheint zu glauben, daß es dem Dichter äusserst beschwerlich fallen müsse, das Sylbenmaafs dem declamatorischen Accent gemäß einzurichten. Ich kann aber, bei der schärfsten Prüfung, nicht begreifen, was derselbe, in Rücksicht auf diesen Accent, weiter zu beobachten hätte, als daß er die emphatische Sylbe jedesmal zu demjenigen Theile eines Fusses mache, welcher den Accent hat ²⁴⁾ daß er z. B. in dem jambischen Vers-

²⁴⁾ Ich theile die prosodischen Sylben, nach Herrn Sheridan, lieber in accentuirte und unaccentuirte,

maasse diese Sylbe stets so stelle, dafs sie die zweite Hälfte eines Iamben ausmache. Auch wüßte ich keinen unfreer Dichter, welcher auf diesen wichtigen Punct keine Rücksicht genommen hätte. Ich habe, in meiner Bearbeitung des fünften Abschnitts der Sheridan'schen Abhandlung von der Declamation der Verse, mehrere Beispiele angeführt, aus welchen erhellt, dafs unfre guten Dichter den declamatorischen Accent bei dem Baue ihrer Verse mit gutem Vorbedacht zu beobachten suchen. Daher sagt *Klopstock*, in seiner vortreflichen Abhandlung vom deutschen Hexameter, ²⁵⁾ sehr richtig: „die Zweizeitigkeit wird bei uns durch Regeln bestimmt. Diese liegen *theils* in dem Tone des Nachdrucks und der Leidenschaft, der sie zur Länge, und *theils* in der Stellung der Wörter und Sylben, die sie bald zur Länge, und bald zur Kürze macht. — — —

Mit Recht macht sich Herr Moritz die Einwendung: aber wird nicht in dem leidenschaftlichen Vortrage der Redeaccent immer die Oberhand behalten? und ich zweifle sehr, dafs dasjenige, was er wider dieselbe anführt, hinreichend sey, sie abzuleiten. „Der Affect, sagt er, wird nicht sowohl

als in lange und kurze; überzeugt, dafs sich H. Sh. durch diese Berichtigung, um die Prosodie der Neuern ein wahres Verdienst erworben habe.

25) Ueber Sprache und Dichtkunst, Fragmente von Klopstock, 1 Th. S. 24.

„durch die Länge, als vielmehr durch die Höhe des Tons bezeichnet, und die Höhe des Tons ist auf keine Weise immer an die Länge gebunden, sondern kann füglich auf die Kürze gesetzt werden, die demohngeachtet kurz bleibt.“ Allein den einzigen Fall ausgenommen, daß ein so heftiger Affect da sey, welcher voll Ungedult, sogleich auf der ersten unaccentuirten Sylbe seiner Rede, in seinem vollen Tone ausbricht; ist der Ton des Affects jederzeit mit der Länge verknüpft. Diese Regel leidet, selbst bei dem leidenschaftlichsten Menschen, weiter keine Einschränkung; und die angeführte Ausnahme ist von sehr geringer Bedeutung. Der leidenschaftliche Mensch darf nicht etwa erst zur Ruhe kommen, um diese Regel, in der Folge seiner Rede, zu beobachten; er thut dieses, wenn er weiter fortspricht, von selbst. Wie kann also Herr Moritz, in Rücksicht auf diese unbedeutende Ausnahme, behaupten, daß die Höhe des Tons füglich auf die Kürze gesetzt werden könne! 26)

So wenig nun Herr Moritz diese Behauptung aus Gründen bewiesen zu haben scheint, so wenig wird dieselbe durch die Beispiele bestätigt, welche er, in dieser Rücksicht, anführt.

Es ist schon auffallend, daß H. M. um den Satz: daß die Höhe des Tons füglich auf die Kür-

26) „Die Declamation kann den leidenschaftlichen Ton nur mit der Länge hören lassen. Die Kürze kann ihn nicht annehmen; sie ist zu flüchtig dazu.“
Klopstock a. a. O. S. 66.

ze gesetzt werden könne, zu erläutern, blos Beispiele für den Fall wählt, in welchem dieses zu Anfange einer Rede durch eine Ausnahme geschieht. Gesezt nun auch, diese Beispiele wären vollkommen adäquat, so würden sie doch nur diese Ausnahme bestätigen, welche nicht in Zweifel gezogen wird, keineswegs aber diese Ausnahme zu einer allgemeinen Regel erheben. — Allein durch die angeführten Beispiele wird auch nicht einmal die Ausnahme bewiesen. Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich blos bei dem ersten stehen bleiben.

„Wer folgende Zeilen: (sagt Herr Moritz)

Fließt unaufhaltsam hin, ihr Zähren,

Fließt hin in meinen Jammerton!

„mit dem Ausdruck des Affects liest, der wird gewiss die Höhe des Tons beidemale auf *fließt* setzen, „ob er gleich, wegen des *jambischen* Versmaasses, „den folgenden Sylben ihre Länge nicht rauben kann.“

Ich will es zugeben, dafs, in der ersten Zeile, der Ton des Affects auf *fließt* gesetzt werden könne; obwohl er vielleicht richtiger der Absicht des Dichters gemäß, und ohne dem Ausdrucke des Affects Eintrag zu thun, auf *un*, in *unaufhaltsam*, gesetzt werden sollte, da dieses letztere Wort dem Dichter das wichtigste gewesen zu seyn scheint. Allein in der zweiten Zeile kömmt dieser Ton of-

fenbar nicht auf *schliesst* sondern auf *hin* zu stehen. Man sagt ja, wie H. M. selbst bemerkt, nicht *hinfliessen*, sondern *hinfließen*; und der Affect ist nunmehr schon zu sehr im Gange, als dass er von der Regel, seinen Ton auf die accentuirte Sylbe zu legen (welche überdieses nur bei den heftigsten Aeussierungen desselben eine Ausnahme leider) abweichen sollte.

V.

Es fragt sich: „Was heisst eine Theorie der „Declamation? Lässt sich die Declamation lehren? was lässt sich darin lehren?“ Meinem Bedünken nach hat man die Theorien mit Unrecht mit Krücken verglichen, durch deren Hülfe Lahme gehen lernen. Wäre dies, so müssten wir uns bei der erstaunenden Menge derselben über die Menge Lahmer und Krüppel wundern, die an den Straßenecken der schönen Künste liegen und nicht vom Fleck können. Keine Theorie vermag dies. Man lasse sich nicht durch das Bekenntniss selbst vortreflicher Künstler überreden, die alles den Regeln schuldig zu seyn bekennen. Ich bin fest überzeugt, dass das Schöne in ihren Werken, das sie nicht als aus sich selbst hervorgewachsen fühlten, viel weniger aus dem Boden ihrer Regeln gesprosst sey, sondern dass es vielmehr seinen Grund in fremden Kunstwerken habe, an deren Flamme sie ihre Lampe anzündeten. „Jedes Saamenkorn der „Schöpfung, sagt *Herder* ganz vortreflich, wird „nur durch sich selbst erstattet.“²⁷⁾ Indessen haben doch die Theorien, in Rücksicht auf die Kenntniss des menschlichen Geistes, des wichtigsten und grössten Gegenstandes des menschlichen Forschens, ihren entschiedenen Werth. Denn was ist eine wahre Theorie der schönen Künste,

²⁷⁾ Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet. S. 71.

kurz lang.

Verbum.	lobt Gott!	Substantivum.
Verbum.	sind schön.	Adiectivum.
Interiection.	ach Gott!	Substantivum.
Interiection.	o schön!	Adiectivum.
Interiection.	ach seht!	Verbum.
Adverbium.	bald weint.	Verbum.
Coniunction.	wenn Gott.	Substantivum.
Coniunction.	wenn, ach!	Interiection.
Coniunction.	wenn einst.	Adverbium.
Hülfsverbum.	ist Gott.	Substantivum.
Hülfsverbum.	wird seyn.	Verbum.
Hülfsverbum.	wird, ach!	Interiection.
Hülfsverbum.	ist schon.	Adverbium.
Pronomen.	du Gott.	Substantivum.
Pronomen.	du siehst.	Verbum.
Pronomen.	du wirst.	Hülfsverbum.
Präposition.	auf Gott.	Substantivum.
Praeposition.	auf dich.	Pronomen.

lang. kurz.

Substantivum.	Gott sieht.	Verbum.
Substantivum.	Gott wird.	Hülfsverbum.
Adiectivum.	schön ist.	Verbum.
Interiection.	ach! wie.	Adverbium.
Interiection.	ach! wenn.	Coniunction.
Interiection.	ach! du.	Pronomen.
Adverbium.	sonst, als.	Coniunction.
Coniunction.	als du.	Pronomen.
Hülfsverbum.	wirst du.	Pronomen.
Hülfsverbum.	wird auf.	Präposition.
Pronomen.	wer in.	Präposition.
Präposition.	auf der.	Artikel.

Allein findet diese nehmliche Theorie der Quantität nicht auch in der Prose statt den einzigen Umstand abgerechnet: wenn nicht der oratorische Accent dazwischen tritt? Warum nimmt aber Herr Moritz in der Dichtkunst auf diesen Umstand keine Rücksicht? Die Bestimmung der Quantität nach der Unterordnung der Redetheile, deren vorzüglichster jederzeit durch die Emphasis bestimmt wird; diese Bestimmung, sage ich, ist so ganz in dem Genius unsrer Sprache gegründet, welche jederzeit das Bedeutendste heraushebt, das Bedeutendere dem weniger Bedeutenden vorzieht. Allein Herr Moritz nimmt in das Sylbenmaafs nur die kleine Hälfte dieser Bedeutsamkeit auf. Er läßt uns das Bedeutende, die Bestimmung der Quantität nach der grammatischen Unterordnung der Redetheile; das Bedeutendste hingegen, den oratorischen Accent, will er uns entreißen.

Das Schwankende des declamatorischen Accents ist gar kein Grund wider die Aufnahme desselben in die Prosodie. Jeder, welcher mit Aufmerksamkeit liest, weis den Sitz, dieses Accents gar bald ausfindig zu machen. Nur in sofern kann er schwankend genannt werden, in wiefern er in der Reihe der Redetheile keinen bestimmten Platz behauptet, sondern seine Stellung oft verändert; in dieser Rücksicht ist aber die grammatische Unterordnung der Redetheile eben so schwankend.

Wie kann Herr Moritz glauben, daß, wenn man den declamatorischen Accent in das Sylbenmaafs aufnehme, dieses ganz willkührlich sey, und keine Bestimmung zulasse? Wenn er anführt, daß man in einem Satze den oratorischen Accent bald auf dieses, bald auf jenes Wort legen, und folglich einen Satz, in dieser Rücksicht, auf mehrere Arten leihen könne; so heisst dieses weiter nichts, als: der Sitz der Emphasis ist veränderlich, aber nicht: der Vorleser kann den Sitz der Emphasis verändern. Daß die Emphasis *im Allgemeinen* an keine bestimmte Stelle gebunden ist, thut gar nichts zur Sache; wenn sie nur *jedesmal in dem vorliegenden* Falle ihren bestimmten Platz behauptet. Es sind freilich mehrere Stellungen für die Emphasis möglich; aber in jedem Satze ist, (nach der Absicht des Autors, welche einem aufmerksamen Leser nur höchst selten zweifelhaft bleiben kann) jedesmal nur eine einzige *wirklich*.

Herr Moritz scheint zu glauben, daß es dem Dichter äusserst beschwerlich fallen müsse, das Sylbenmaafs dem declamatorischen Accent gemäß einzurichten. Ich kann aber, bei der schärfsten Prüfung, nicht begreifen, was derselbe, in Rücksicht auf diesen Accent, weiter zu beobachten hätte, als daß er die emphatische Sylbe jedesmal zu demjenigen Theile eines Fusses mache, welcher den Accent hat ²⁴⁾ daß er z. B. in dem jambischen Vers-

²⁴⁾ Ich theile die prosodischen Sylben, nach Herrn Sheridan, lieber in accentuirte und unaccentuirte,

maasse diese Sylbe stets so stelle, das sie die zweite Hälfte eines Iamben ausmache. Auch wüßte ich keinen unsrer Dichter, welcher auf diesen wichtigen Punct keine Rücksicht genommen hätte. Ich habe, in meiner Bearbeitung des fünften Abschnitts der Sheridanschen Abhandlung von der Declamation der Verse, mehrere Beispiele angeführt, aus welchen erhellt, das unsre guten Dichter den declamatorischen Accent bei dem Baue ihrer Verse mit gutem Vorbedacht zu beobachten suchen. Daher sagt *Klopstock*, in seiner vortreflichen Abhandlung vom deutschen Hexameter, ²⁵⁾ sehr richtig: „die Zweizeitigkeit wird bei uns durch Regeln bestimmt. Diese liegen *theils* in dem Tone des Nachdrucks und der Leidenschaft, der sie zur Länge, und *theils* in der Stellung der Wörter und Sylben, die sie bald zur Länge, und bald zur Kürze macht. — — —

Mit Recht macht sich Herr Moritz die Einwendung: aber wird nicht in dem leidenschaftlichen Vortrage der Redeaccent immer die Oberhand behalten? und ich zweifle sehr, das dasjenige, was er wider dieselbe anführt, hinreichend sey, sie abzuleiten. „Der Affect, sagt er, wird nicht sowohl

als in lange und kurze; überzeugt, das sich H. Sh. durch diese Berichtigung, um die Prosodie der Neuern ein wahres Verdienst erworben habe.

25) Ueber Sprache und Dichtkunst, Fragmente von Klopstock, 1 Th. S. 24.

„durch die Länge, als vielmehr durch die Höhe des Tons bezeichnet, und die Höhe des Tons ist auf keine Weise immer an die Länge gebunden, sondern kann füglich auf die Kürze gesetzt werden, die demohngeachtet kurz bleibt.“ Allein den einzigen Fall ausgenommen, daß ein so heftiger Affect da sey, welcher voll Ungedult, sogleich auf der ersten unaccentuirten Sylbe seiner Rede, in seinem vollen Tone ausbricht; ist der Ton des Affects jederzeit mit der Länge verknüpft. Diese Regel leidet, selbst bei dem leidenschaftlichsten Menschen, weiter keine Einschränkung; und die angeführte Ausnahme ist von sehr geringer Bedeutung. Der leidenschaftliche Mensch darf nicht etwa erst zur Ruhe kommen, um diese Regel, in der Folge seiner Rede, zu beobachten; er thut dieses, wenn er weiter fortspricht, von selbst. Wie kann also Herr Moritz, in Rücksicht auf diese unbedeutende Ausnahme, behaupten, daß die Höhe des Tons füglich auf die Kürze gesetzt werden könne! 26)

So wenig nun Herr Moritz diese Behauptung aus Gründen bewiesen zu haben scheint, so wenig wird dieselbe durch die Beispiele bestätigt, welche er, in dieser Rücksicht, anführt.

Es ist schon auffallend, daß H. M. um den Satz: daß die Höhe des Tons füglich auf die Kür-

26) „Die Declamation kann den leidenschaftlichen Ton nur mit der Länge hören lassen. Die Kürze kann ihn nicht annehmen; sie ist zu flüchtig dazu.“ Klopstock a. a. O. S. 66.

ze gesetzt werden könne, zu erläutern, blos Beispiele für den Fall wählt, in welchem dieses zu Anfange einer Rede durch eine Ausnahme geschieht. Gesezt nun auch, diese Beispiele wären vollkommen adäquat, so würden sie doch nur diese Ausnahme bestätigen, welche nicht in Zweifel gezogen wird, keineswegs aber diese Ausnahme zu einer allgemeinen Regel erheben. — Allein durch die angeführten Beispiele wird auch nicht einmal die Ausnahme bewiesen. Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich blos bei dem ersten stehen bleiben.

„Wer folgende Zeilen: (sagt Herr Moritz)

Fließt unaufhaltsam hin, ihr Zählen,

Fließt hin in meinen Iammerton!

„mit dem Ausdruck des Affects liest, der wird gewiss die Höhe des Tons beidemale auf *fließt* setzen, ob er gleich, wegen des *jambischen* Versmaasses, den folgenden Sylben ihre Länge nicht rauben kann.“

Ich will es zugeben, dafs, in der ersten Zeile, der Ton des Affects auf *fließt* gesetzt werden könne; obwohl er vielleicht richtiger der Absicht des Dichters gemäß, und ohne dem Ausdrucke des Affects Eintrag zu thun, auf *un*, in *unaufhaltsam*, gesetzt werden sollte, da dieses letztere Wort dem Dichter das wichtigste gewesen zu seyn scheint. Allein in der zweiten Zeile kömmt dieser Ton of-

fenbar nicht auf *schliesst* sondern auf *hin* zu stehen. Man sagt ja, wie H. M. selbst bemerkt, nicht *hinfliessen*, sondern *hinfließen*; und der Affect ist nunmehr schon zu sehr im Gange, als dass er von der Regel, seinen Ton auf die accentuirte Sylbe zu legen (welche überdieses nur bei den heftigsten Aeussierungen desselben eine Ausnahme leidet) abweichen sollte.

V.

Es fragt sich: „Was heisst eine Theorie der „Declamation? Lässt sich die Declamation lehren? was lässt sich darin lehren?“ Meinem Bedünken nach hat man die Theorien mit Unrecht mit Krücken verglichen, durch deren Hülfe Lahme gehen lernen. Wäre dies, so müssten wir uns bei der erstaunenden Menge derselben über die Menge Lahmer und Krüppel wundern, die an den Straßenecken der schönen Künste liegen und nicht vom Fleck können. Keine Theorie vermag dies. Man lasse sich nicht durch das Bekenntniss selbst vortreflicher Künstler überreden, die alles den Regeln schuldig zu seyn bekennten. Ich bin fest überzeugt, dass das Schöne in ihren Werken, das sie nicht als aus sich selbst hervorgewachsen fühlten, viel weniger aus dem Boden ihrer Regeln gesprosst sey, sondern dass es vielmehr seinen Grund in fremden Kunstwerken habe, an deren Flamme sie ihre Lampe anzündeten. „Jedes Saamenkorn der „Schöpfung, sagt *Herder* ganz vortreflich, wird „nur durch sich selbst erstattet.“²⁷⁾ Indessen haben doch die Theorien, in Rücksicht auf die Kenntniss des menschlichen Geistes, des wichtigsten und grössten Gegenstandes des menschlichen Forschens, ihren entschiedenen Werth. Denn was ist eine wahre Theorie der schönen Künste,

²⁷⁾ Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet. S. 71.

in dem Sinn der Schriften eines Herder, Engel, Sulzer, Garve und andrer grossen Philosophen der Künste, anders, als eine psychologische Geschichte des Künstlergeistes und des menschlichen Geistes überhaupt, wiefern derselbe durch ein gewisses Medium dargestellt wird. Und so wie die Geschichte zwar keinen Feldherrn hervorbringt, aber wohl einem gebohrnen Helden manche Idee an die Hand giebt, manchen guten Rath ertheilt, den talentlosen Krieger von einem Berufe, den er nicht gewachsen ist, abschreckt, und beiden einen Spiegel vorhält, welcher alle ihre Vorzüge und Fehler getreu zurückwirft; so leistet auch die Theorie der schönen Künste dem Künstler und Kunstfreund einen ähnlichen Nutzen.

Nichts ist gewöhnlicher, daß man ganz summarisch im Allgemeinen entweder für oder wider die Theorie der schönen Künste entscheidet. Eine Hauptursache dieses Verfahrens scheint mir darin zu liegen, daß man die verschiedenen Gegenstände, auf welche die Theorie einer schönen Kunst gerichtet ist, genau zu bestimmen vernachlässigt. Um diesen Fehler, in gegenwärtigen Bemerkungen zu vermeiden, bemerke ich vor allen Dingen, daß sich die Theorie der Declamation mit folgenden zwei Hauptgegenständen beschäftige:

- 1) mit den Redetönen, an und für sich betrachtet;

2) mit der Anwendung derselben auf vorliegende Empfindungen.

Was den ersten Punct betrifft, so ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die Natur hierbei das meiste thue. Die Uebung, durch welche die Töne Fülle und Geschmeidigkeit erlangen, ist mehr zur Natur als zur Kunst zu rechnen. Was die letztere dabei thun kann, besteht theils in diätetischen Vorschriften, theils in gewissen Methoden, gewisse Fehler der Organe zu verbessern. Ueber erstere finden sich in dem Quinctilian einige schöne Bemerkungen; und die Möglichkeit der letztern setzt uns das Beispiel des Demosthenes ausser Zweifel.

In hoc igitur non contumaciter consentio, sagt Quinctilian, primas partes esse naturae. Nam certe bene pronunciare non poterit, cui aut in scriptis memoria, aut in iis, quae subito dicenda erunt facilitas prompta defuerit: nec si inemendabilia oris incommoda obstabunt. Corporis etiam potest esse aliqua tanta deformitas, ut nulla arte vincatur. Sed ne vox quidem, nisi liberalis, actionem habere optimam potest. Bona enim firmaque ut volumus uti licet: mala vel imbecilla et inhibet multa, ut *insurgere*, *exclamare*: et aliqua cogit, ut *summittere*, *deflectere*, et raras fauces ac latus fatigatum deformi cantico reficere.²⁸⁾

Man wird sich, bei dieser Gelegenheit, an die problematische Idee, eine künstliche genau

²⁸⁾ Quinctil. I. O. L. XI. c. III. p. 999. ed. Burm.

bestimmte Tonleiter für die Redetöne festzusetzen, und dann, wie in der Musik, nach Noten zu declamiren, erinnern. Es sey mir daher erlaubt, hierüber einiges zu bemerken.

Marpurg leugnet selbst die Möglichkeit dieser Sache, und sucht durch diese Behauptung zu beweisen, daß die notirte Declamation der Alten nicht sprechend gewesen seyn könne.

„Ein Beweis, sagt er, 29) daß die musikalische Recitation *nicht in der ordentlichen Aussprache der Töne, oder sprechend*, geschehen, ist die Unmöglichkeit, die Modificationen der Stimme im Sprechen, wegen ihrer unmerklichen Intervallen, zu bestimmen. Es läugnet keiner, oder man müßte taub seyn, daß, wenn man nicht in einem Tone fortredet, die verschiednen Abfälle der Stimme das Ohr auf verschiedene Art rühren. Itzo bemerkt man, daß sie steigt; itzo, daß sie fällt, und das Steigen und Fallen braucht nicht einmal durch große Distanzen zu geschehen. Aber den Grad der Höhe oder Tiefe, zu welcher die Stimme auf- oder absteigt, so wie ein Intervall im Gesange zu bestimmen, das ist eine Aufgabe, deren Auflösung dem Ohr und Zirkel unmöglich ist. Sobald dieses ist, und die Intervalle der Rede weder mit den Ohren, noch dem Zirkel ausgemessen werden können, (die

29) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, von Friedrich Wilhelm Marpurg. S. 55.

„Wahrheit dieses Satzes wird durch eine allgemei-
„ne Erfahrung bestätigt) so können sie auch nicht
„zu Papier gebracht werden. Das Vorgeben ei-
„ner notirten Declamation fällt also weg. — —
„Damit man die Alten nicht etwan ohne alle Ur-
„sache für Hexenmeister ansehen, und man nicht
„etwa glauben möge, als ob nur ein Musikus aus
„den itzigen Zeiten dergestalt vernünfteln könne:
„so wollen wir die Alten selbst hierüber sprec-
„hen hören. Da sie *alle* in der Erklärung
„der liegenden und spreckenden Töne über-
„einstimmen, so will ich nur den ersten, der mir
„unter die Hände kömmt, anführen. Dieses ist
„*Euclides*, der die *Bewegung der Stimme* in die
„*streitige* und *unstreitige*, (in modum vocis conti-
„nuum et (intervallis) discretum) unterscheidet,
„und die *erstere* als eine solche Bewegung be-
„schreibt, *deren Ausdehnung in die Höhe und Tiefe*
„*unmerklich* ist, und *nirgends stille steht*, bevor sie
„*aufhört*. — — — — —

„Hier (in dieser Stelle des *Euclides*) haben wir
„zugleich eine Erklärung von der *zweiten Art der*
„*Bewegung der Stimme*, die *Euclides* der ersten
„schnurstraks entgegenstellt, weil man ihre Inter-
„valle, oder den Abstand und Fortgang von einem
„Tone zum andern *bemerken* kann. Die *erstere*
„Art von Bewegung, sagt er, findet im Sprechen
„die letztere macht keine *Moras*, d. i. sie hält ei-
„nen Ton *nicht lange genug* an, um desselben Höhe
„oder Tiefe mit dem Ohre zu bestimmen. Aber
„die letztere hat ihre *Moras*, wodurch der Grad

„der Ausdehnung eines Tons bestimmt werden
 „kann. Was von dieser Höhe und Tiefe gesagt
 „wird, gilt auch von dem *Zeitraum*, in welchem
 „ein Ton hervorgebracht wird. In gemeinen
 „Reden kann die *Mora* einer Sylbe nicht bestimmt
 „werden, aber wohl im Singen, weil der Ton im
 „Singen länger anhält, als im Sprechen, und folg-
 „lich sein Verhältniß gegen den folgenden oder
 „verhergehenden Ton in Absicht auf die Dauer
 „der Zeit in die Stimme fällt.

Es läßt sich indessen vielleicht nicht ohne Grund hierauf antworten:.

- 1) daß die Sprache sehr oft einen Ton durch mehrere Worte fortführe; obgleich nicht geläugnet werden kann, daß sie auch oft ihre Töne schnell abbreche.
- 2) Daß die grössere Bemerkbarkeit der musikalischen Töne, in Vergleichung mit den Redetönen, (welche nicht in Zweifel gezogen werden kann) wohl hauptsächlich daher rühre, weil die erstere, ihrer Natur nach, mehr Fülle und Ausbildung haben, als die letzteren.

Und alles, was man zugeben kann, ist vielleicht dieses: daß man, um die verschiedenen Redetöne, eben so bestimmt, als die musikalischen, von einander zu scheiden, seine Aufmerksamkeit verdoppeln müsse; daß es aber, selbst bei der strengsten

sten Aufmerksamkeit, unmöglich sey, diesen Zweck zu erreichen, scheint mir nicht bewiesen werden zu können.

Da ferner die Töne in der Musik *nicht durch sich selbst*, sondern *durch das Verhältniss*, welches sie gegen einander behaupten, so genau bestimmt, und gegen einander abgemessen sind; so sehe ich keinen Grund, warum man den Redetönen nicht, durch Festsetzung eines ähnlichen Verhältnisses, eine ähnliche Bestimmtheit und Proportion sollte verschaffen können.

Nur fragt es sich: *ist eine solche genaue Bestimmung und Proportion der Redetöne nothwendig und zulässig?*

Da ich hier von den Redetönen, an und für sich betrachtet, spreche, so will ich diese Frage

1) in Beziehung auf die Wahrheit, und

2) in Beziehung auf die Schönheit,

deren diese Töne fähig sind, untersuchen.

In Rücksicht auf den ersten Punct giebt es allerdings zwei Seelenzustände, welche blos durch die Beobachtung einer genauen Proportion der Töne ausgedrückt werden können. Nur durch eine solche Proportion kann ich die Natur der verschiedenen Glieder einer Periode gehörig angeben, und dem Zuhörer merkbar machen, ob sie einen unvollkommenen, halbvollkommenen oder vollkommenen Sinn

enthalten. Nur durch eine solche Proportion kann ich zweitens die verschiedenen Grade einer Leidenschaft, die sogenannten Gradationen, ausdrücken. In Beziehung auf diese beiden Punkte ist es daher schlechterdings nothwendig, daß man ein genaues Verhältniß im Steigen und Fallen der Stimme beobachten lerne. Uebrigens aber scheint es für die Wahrheit der Declamation nicht nöthig zu seyn, der Proportion, *welche die Natur selbst zwischen den verschiedenen Redetönen festgesetzt hat*, durch die Kunst, den höchsten Grad von Genauigkeit mitzutheilen.

Eine andre Frage ist es, ob man nicht, der Schönheit wegen, eine solche abgemessene Proportion der Töne in der Declamation einführen solle? Ich wage es nicht, hierüber zu entscheiden, sondern erlaube mir blos folgende Fragen: Hat man wohl über die Verschiedenheit der Musik und der Declamation, in Rücksicht auf den Gebrauch der Töne, gehörig nachgedacht, wenn man die Harmonie der musikalischen Töne auf die Redetöne übertragen will? In der Musik sind die Töne Zwecke an sich, in der Declamation hingegen blos Mittel, die vorliegenden Ideen auszudrücken. Der Tonkünstler setzt Töne zusammen, um ihrer selbstwillen, damit eine schöne Melodie gebildet werde; der Redner hingegen setzt nicht sowohl Töne, als Begriffe zusammen, welche er durch den Gebrauch der verschiedenen Töne anschaulich zu machen sucht. Ist also wohl in der Declama-

tion eine ähnliche Harmonie der Töne, wie in der Musik, möglich, da die schönste Zusammenstellung der Redetöne bloß vom Zufalle, von der Ideenfolge des Autors, abhängt, und diese zufällige Harmonie allaugenblicklich, durch die Dazwischenkunft einer neuen Idee oder Empfindung, deren natürlicher Ton zu den vorhergehenden oder folgenden Tönen gar nicht paßt, gleichwohl aber von dem Declamateur angesprochen werden muß, zerstört werden kann? Ist also eine nach den feinsten Verhältnissen abgemessene Tonleiter aller Redetöne nicht vielleicht etwas sehr entbehrliches, da der Zweck einer solchen Tonleiter, die Harmonie, so sehr außer dem Wirkungskreise der Declamation liegt? Und würde die Beobachtung einer so genauen Proportion, in denen Fällen, in welchen sie etwa dem Ohre schmeicheln könnte, dem Vortrage nicht ein gekünsteltes und studirtes Ansehen geben, welches denselben eines großen Theils seiner Wirkung — welche so sehr von der Ueberraschung abhängt — berauben würde?

Ich gehe zu dem zweiten Punkte über, welcher bei einer Theorie der Declamation in Betrachtung kömmt, zu der Anwendung der Redetöne auf die darzustellenden Ideen und Empfindungen.

Alles kömmt hierbei darauf an, daß man jeder Operation des Geistes und Herzens, jeder

Nuance derselben, den natürlichen und wahren Ausdruck gebe, und folglich bei jeder Veränderung des Sinnes, auch seine Stimme verändere. Natürliche Anlagen hierzu sind eine reizbare Phantasie und ein reger Darstellungstrieb; und diese Anlagen können, wie alle andre, durch Uebung erhöht und vervollkommen werden. Diejenige Kraft hingegen, welche diesen Anlagen ihre wahre Richtung giebt, und durch welche allein sie zweckmäßige Wirkungen hervorbringen vermögen, ist *der Verstand*. Dieser ist es, welcher dem mündlichen Darsteller jedesmal das wahre Verhältniß zwischen den darzustellenden Gedanken und den Mitteln der Darstellung zeigt, und ihn vor Täuschungen der Phantasie bewahrt. Es ist sonderbar, daß man sich in den schönen Künsten, besonders in der Declamation, so zu sagen, schämt, Verstand zu zeigen; da es doch, ohne diesen göttlichen Funken unmöglich ist, in irgend einem Geschäft, am wenigsten in einer schönen Kunst zur Vollkommenheit zu gelangen, und da nur eine flüchtige Beobachtung erfordert wird, um einzusehen, daß es hauptsächlich diese Kraft ist, welcher die besten öffentlichen Redner ihre Grösse verdanken. — Daß zur Erhöhung derselben, in Beziehung auf die Declamation, eigne Bemühung, aufmerksame Beobachtung guter Redner und Schauspieler, und vorzüglich durchdachte Zergliederungen schicklicher Compositionen, in declamatorischer Hinsicht, wie z. B. die *Schinkische* Zergliede-

rung des Characters des Hamlet, von großem Nutzen seyen, darf ich nicht erst zeigen.

Diesen Bemerkungen zufolge, ist es eine unumstößliche Regel, daß man nie etwas declamire, bis man es ganz durchdacht, und sich eigen gemacht hat. Erst dann, wenn man in den Sinn und die Eigenheiten einer Composition, ihren feinsten Zügen nach, eingedrungen ist, erst dann kann man hoffen, daß man den wahren Ausdruck für dieselben treffen werde; und dieses Nachdenken über die Natur und die Beschaffenheit der vorliegenden Gedanken ist es, in welchem der größte und wichtigste Theil des *Studiums* in der Declamation besteht. — Durch diese Methode, jede Idee vorher zu denken und sich eigen zu machen, bringt Herr Magister Schocher eine Declamation hervor, die von der gewöhnlichen, wie die Wahrheit von der Lüge, absticht. Es sind schon mehrere Jahre, daß ich das Glück hatte, den practischen Uebungen dieses vortreflichen Künstlers, meines Freundes, beizuwohnen; und dieses ist die Ursache, warum ich hier weiter nichts über denselben hinzusetzen kann. Seit dieser Zeit hat Herr Schocher seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Bestimmung der Redetöne gewender; allein ich kenne seine Theorie hierüber, (welche er überdies dem Publico selbst bald vorlegen wird) zu wenig, um etwas darüber, sagen zu können. Bei jenen practischen Uebungen fieng ich zuerst an,

über das psychologische in der Declamation nachzu-
denken, ich setzte dieses Nachdenken nachher
fort, und so sind nach und nach gegenwärtige
Bemerkungen entstanden. Sie werden, hoffe
ich, wenigstens zeigen, daß diese Kunst nicht
auf wohlklingender Tändelei beruhe, sondern
die Wahrheit selbst zur Schutzgöttin habe.

Verbesserungen.

Die Entfernung des Druckorts (Halle) von dem Aufenthalte des Herausgebers hat leider viele Druckfehler veranlaßt. Die wichtigsten davon, besonders diejenigen, welche den Leser irre führen könnten, habe ich hier zu verbessern gesucht. Die Anzeige von Ungleichheiten in der Rechtschreibung, fehlerhaften Interpunctionen, und andern Druckfehlern, deren Verbesserung sich jedem von selbst darbietet, wird der billige Leser eben so wenig von mir erwarten, als er diese Fehler mir beyzumessen wird.

I. Theil.

Vorrede Seite IV. Zeile 20. lies Gern wünschte ich.

— — V. — 9. l. Reise, in einer schönen Gegend.

S. 9. Z. 5. l. den folgenden *wichtigern* Abhandlungen.

— 12 Anm. 6) l. im Englischen: h, c, j, q und x.

— 45 Z. 24. l. durch die Menge von Knaben

— 48 Anm. Z. 15. l. von dem Andronikus, einem Mimen,

— 60 Anm. Z. 2. bitte ich die Parenthese: (*jedoch nicht mit völligem Rechte — als bei uns*) auszustreichen.

— 73 Z. 8. l. das Krähen der Krahe,

— 83 Z. 25. l. gleich der Statue des farn. Herc.

— 85 Z. 2. l. in sich vereinigt.

— 86 Z. 19. l. da es mehr, als —

— 89 Anm. 56) Z. 1. l. arms on armour clashing —

— — — — 4. l. the sea that —

— — — — 5. l. the Trinacrian shore

— — — — 7. l. and jarring sound,

— — Anm. 57) Z. 1. l. skreeking loud —

— — — — 12. l. like the shrill swallows cry.

— — — — 16. l. entrance of Duncan.

— 92 Anm. 59) l. 1. Swell the bold —

— 103 Z. 4. l. Genauigkeit beobachteten,

— 105 — 14. l. nie in Europa —

— 107 — 16. l. um eine richtige Proportion

— 130 — 1. l. Fortschritte machen.

— — — 3. l. die Kunst zu Sprechen

— — — 4. l. die Kunst zu Singen,

— 154 — 12. l. Bischoff von Cloyne

— 169 — 7. l. bereichert worden;

— 185 — 6-8. l. Ehret die Welt weit und breit

All Engel und Himmelsheer

Und was dienet deiner Ehr

— — — 18-19. l. Die lieben Propheten all

Die theuern M'artrer allzumal

— — — 25-26. l. Den heiligen Geist und Tröster werth

Mit rechten Dienst sie lobt und ehrt

— — — 31. l. Du hast dem Tod zerstört sein M'acht

— — — 34. l. Mit aller Ehr ins Vaters Reich

— — — 36. l. Alles was tod und lebend ist

— 188 Z. 3. l. Himmels und der Erden

— — — 4. l. seinen eingebohrnen S'ohn' unsern H'errn

— — — 11-12. l. die Lebendigen und die Todten

— 189 — 17. l. Für Pestilenz' und theurer Zeit

- S. 189 Z. 20. 1. Für Aufruhr und Zwi'tracht'
 — — — 26. 1. Durch dein heilig Geb'urt'
 — — — 30. 1. Durch dein heiliges A'ufstehn' und Hi'mmelfarth
 — 190 — 34. 1. väterlich beh'üten"
 — — — 37. 1. Sohn' erh'ör uns lieber Herre Gott"
 — 191 Z. 2. 1. erb'arm dich über uns
 — — — 4. 1. verleihe uns steten Fri'ed
 — — — 5-8. 1. Chri'ste erhö're uns"
 Kyrie El'eison"
 Chri'ste El'eison"
 Kyrie El'eison"
 — 203 — 16. 1. Mit Wo'lkendunst'
 — — — 19. 1. An 'Eichen dich und B'ergeshöhn"
 — 204 — 9. 1. Ein 'Ohr'
 — — — 10. 1. Ein Herz wie me'ins'
 — — — 23. 1. Je des Beladenen"
 — — — 27. 1. Die allmächtige Z'eit'
 — — — 32. 1. In W'üsten fliehn"
 — 205 — 9-10. 1. Und de'in nicht zu achten'
 Wie i'ch"
 — — — 15. 1. Der Landmanu deckt den Samen mit der 'Egge'
 — 206 — 7. 1. So reget sich die Fu'rcht in unsrer Brust"
 — 207 — 12. 1. die den Geist nur als Geist vergnügen
 — 208 — 5. 1. jedes L'icht'
 — — — 8. 1. mit Erbitterung' mit He'imtücke'
 — — — 11. 1. kein unverföhnlicherer Fe'ind
 — — — 23. 1. 'Schlägt ihm die'ses fehl'
 — — — 28. 1. 'Bekla'genswerther Mensch'
 — 209 — 5. 1. Abweg verle'nt wird"
 — — — 15. 1. Das Mü'hseelige' das Geri'ngfügige in seinen Berufs-
 geschäften
 — — — 23-25. 1. Re'chtswissenschaft' sobald der Schimmer bes-
 serer Cultur ihre Bl'össen ihm beleuchtet"
 — 210 — 8. 1. Wissenschaften von einander geschieden"
 — — — 10. 1. Frü'he hat er sich überzeugt'
 — — — 14-15. 1. auf Vollendung seines Wissens
 — — — 23. 1. Vielleicht füllen sie eine L'ücke'
 — — — 27-29. 1. sollte eine neue Geda'nkenreihe' eine neue Na-
 tu'rerscheinung' ein neu entdecktes Gesetz
 in der Kö'rperwelt
 — 211 — 15. 1. zu nu'tzen'
 — — — 19. 1. in sein Eigenthum zu verwandeln
 — — — 26. 1. die ihn nur schwach
 — 212 — 8. 1. Nicht wa's er treibt'

II. Theil.

- S. 18 Z. 22. 1. eben so nothwendig *kurz* mache.
 — 19 — 7. 1. so ist *er* dennoch
 — 22 — 10. 1. in unsrer Muttersprache gehen m.
 — 31 Anm. Z. 9. 1. Aufschlüsse für die Prosodie, und gar keine
 für die Declamation
 — 36 — 11. 1. den mechanischen Bau
 — 69 — 29. 1. den Versen von dem ersten Range.
 — 79 — 6. 1. und Empfindungen gemacht habe

- S. 99 Z. 8. 1. Sollst du hören, o Freund —
— 113 — 9. 1. so wird das Metrum
— 118 — 5. 1. daß vielmehr eben *dasjenige*
— 119 — 5. 1. die *Mimen* der Alten
— 125 — 12. 1. Houyhnhms,
— 128 — 22. 1. der *nie* irrenden Hand
— 144 — 12. 1. da *wir* die belebende
— 151 — 19. 1. was die *Mimen* betrifft
— — 20. 1. lebenden *Mimen*
— 155 — 32. 1. welchen von diesen beiden Wegen *man* betreten
— 165 — 11. 1. durch einen *Vertrag*
— 171 — 5. 1. wird, *die wir keinen Versuch*
— 175 — 30-31. 1. künstlich sind. In *üble Angewohnheiten* zu ver-
fallen, ist mehr
— 182 — 29. 1. der Verbesserung *dieser* liessen
— 185 — 1. 1. welche die *wichtigsten*
— 193 — 2. 1. Freiheit *nicht* vern.
— 209 — 29. 1. Man *arbeite* mit
— 215 Anm. Z. 10-11. 1. die Folge derselben durch die Darstel-
lungssucht bei ihm *nicht* unterbrochen wird.
— 271 Z. 2. 1. vorliegende *Ideen und Empfindungen*
— 273 — 15. 1. *stetige und unstetige.*
-

11, -8, 6, 20, 12, 9, 1, 6, 3, 6

1000 - 55

18, 18, 19, 4, 2, 3, 4, 20

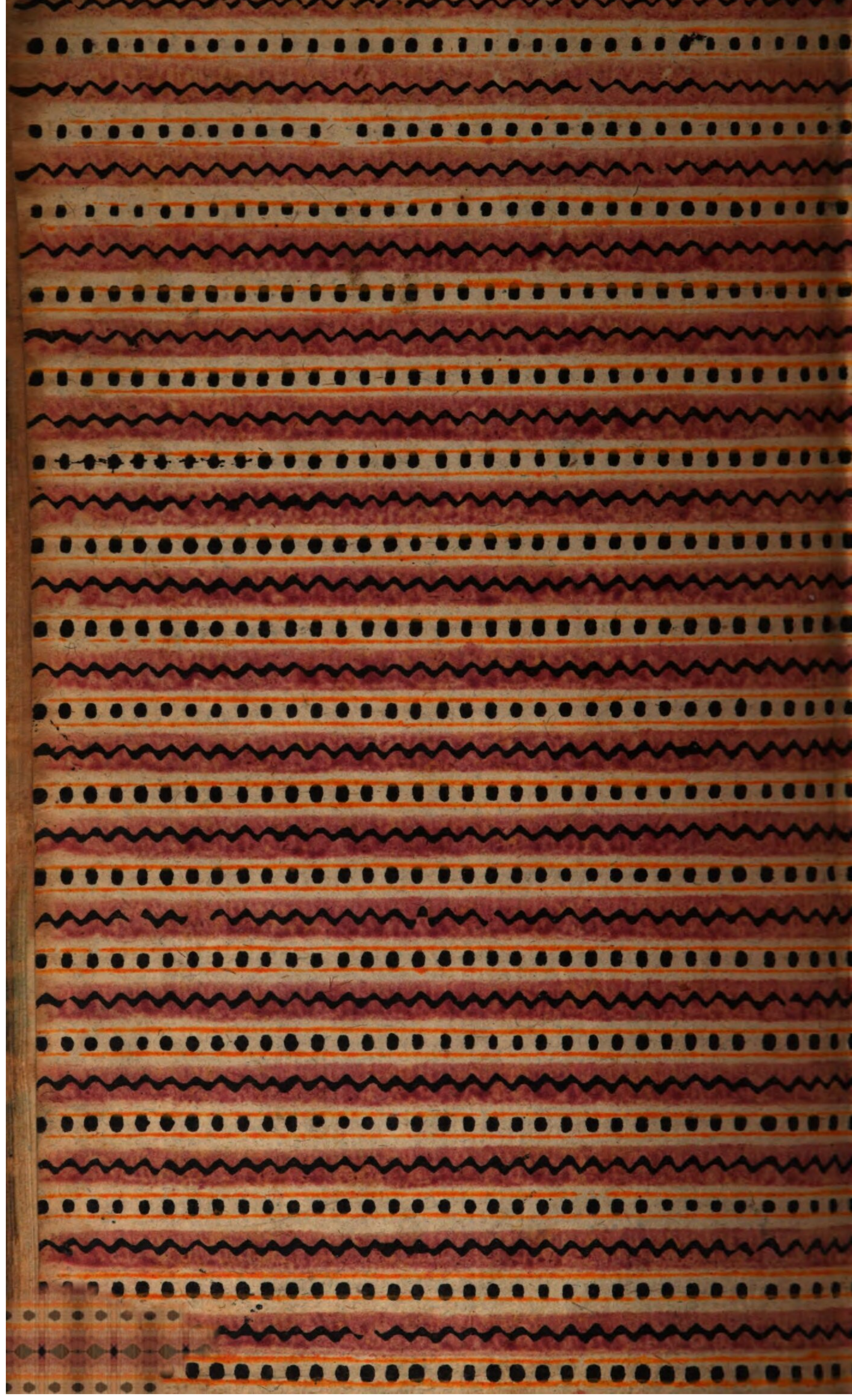
28, 5, 4, 1, 5, 6, 53, 72

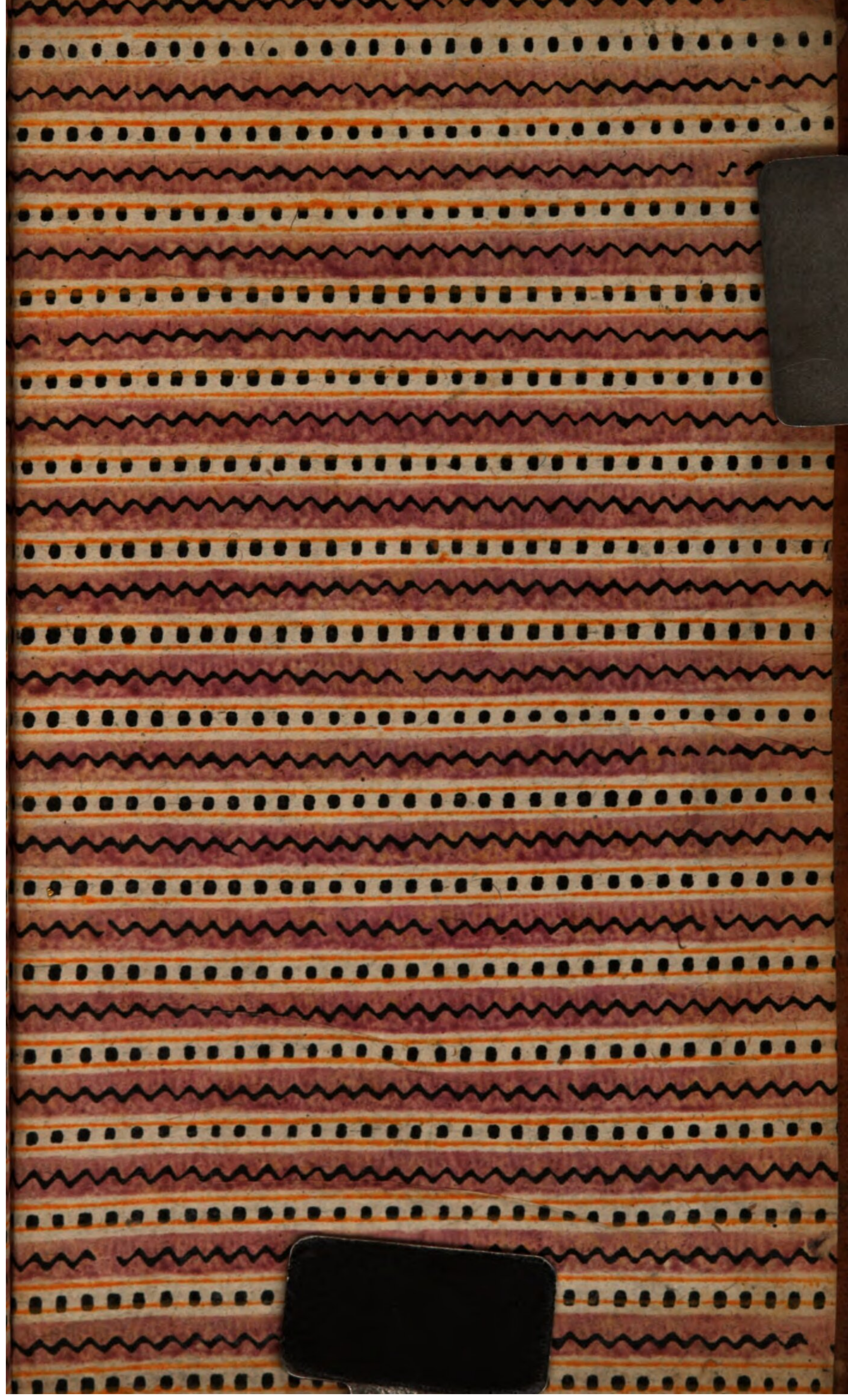
161, 2, 7, 6, 5, 4, 7, 8, 9

100 - 42, 726 - 9

200 - 56

x x 2196





















11-8-9, 20-1-9, 1-2-9

100-88

18-9, 1-3-9

25-4-6, 53-7-2

18-1-9, 1-4-9, 1-9

100-42, 226-9

200-56

11-8-9, 2012 9 1 12-3-17

100-85

10-18-9 12-3-17

28-11-16 53 72

101-1-17 14-7-9

100-42 726-9

200-56

11-8-9, 2010 9 11 12-3-12

100-85

10-18-9 11-3-12

25-5 41-6 53 74

11-1-9 11-6-12 11-4-7 11-9

100-42 11-6-12

100-56

11, -8, 6, 20, 2, 9, 1, 6, 3, 1, 5

100, 85

1, 2, 18, 7, 42, 3, 4

25, 5, 41, 6, 53, 7, 2

151, 6, 7, 5, 4, 7, 9

100, 42, 72, 9

200, 56

Sheridan, Thomas, 1687-1738

Ueber die Declamation oder den mündlichen Vortrag in Prose und in Versen
Nach dem Englischen des Herrn Thomas Sheridan

Bd.: 2

Leipzig (1793)

L.eleg.g. 364-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574652-5

VD18 80223699-001